Studienköpfe

Essayistische Porträts

von

Willy Pastor

Leipzig und Berlin SW. 46 bei Georg Heinrich Meyer

Willy Pastor

Studienköpfe

Zwanzig essayistische Porträts

Leipzig und Berlin SW. 46, Bernburgerstr. 3
bei Georg Heinrich Meyer
1902

Inhalt

Edvard Munch.

Unter den Rubensgemälden der Berliner Gallerie befindet sich ein Historienbild, das von jeher die Aufmerksamkeit der Kenner gefesselt hat: die „Eroberung von Tunis durch Karl V." Eine unzählige Menge von Köpfen und Gestalten hat Rubens in den beiden Menschenwogen, die da aufeinanderprallen, zusammengedrängt. Aber nur die wenigsten sind genauer ausgeführt. Das Werk ist Skizze geblieben und achtlos geht die Menge vorüber an diesem Bild, aus dessen großen Andeutungen sie so wenig herauszulesen vermag. Auf das feinere Auge jedoch wirkt gerade der unfertige Zustand eher anziehend als abstoßend. Es bietet sich ihm die Gelegenheit, einen Künstler in der intimen Umgebung seiner Arbeitsstätte kennen zu lernen, und aus Erfahrung weiß ich es, daß der Künstler im ungezwungenen Negligé sich eher gehen läßt, als in der steifen Galatracht der Gesellschaft.

Die Erwartungen werden nicht getäuscht. Kein Gemälde des großen Vlamen kenne ich, in dem seine Schaffensweise sich deutlicher verfolgen ließe, als in dieser Skizze der „Eroberung von Tunis". In großen braunen Massen, aus denen nur wenige oscillierende Farben hervortauchen, sind die nebensächlichen Gruppen zusammengefaßt. Nur die

wichtigsten Linien geben Aufschluß über die einzelnen Formen und Bewegungen; und auch diese fast überall in einer mehr als eindeutigen Weise. Je näher wir aber dem Mittelpunkt des Gemäldes und der Handlung rücken, um so klarer und vielgestaltiger werden die Farben, um so fester und bestimmter die Linien. Der Mittelpunkt selbst vollends ist ausgeführt bis in die kleinsten Einzelheiten. Der Kaiser und sein Feldherr sind gewissenhafte Porträts; die beiden Reiter in ihrer Nähe, die im Nahkampf aufeinander losschlagen, und deren Pferde sich so wild verbeißen, bilden ein vollendetes Genrebild.

Das ist die Schaffensweise des Rubens: ein wüstes Farbengewirr, in dem die Personen seiner Handlung chaotisch durcheinanderwirbeln, steht am Anfang, dann klären sich die Farben und ordnen sich zu einem abgetönten Ganzen; die Gestalten werden ruhiger, sichtbarer; Gruppen heben sich ab, noch undeutlich im einzelnen; dann wird es auch bei ihnen licht; die Elemente scheiden sich mehr und mehr, die Personen werden ausdrucksvoll in Miene und Haltung, und klar geht endlich die Sonne auf über dem vollendeten Werk.

So arbeitete Rubens. So arbeitete seine Zeit, ja so arbeitete bisher unsere ganze Kunst. Ueberall dieses Sich-herausarbeiten aus einer anfänglich unklaren Allgemeinheit zu scharf ausgeprägten Besonderheiten. Das ist die große Triebkraft, die von der mitelalterlichen Gothik zur neuzeitlichen Renaissance führte. Das verbindet im großen die Entwickelungsphasen der einzelnen Künstler. Das zeigt sich auch blöden Augen erkennbar in der Reihenfolge der Studien, die vom ersten Entwurf eines Gemäldes zu dessen Vollendung hinleiten. Das endlich erklärt die Paläontologie eines Ge-

mäldes, seine einzelnen Farbenschichten von der ersten Untermalung bis zur letzten Feile unter dem Firnis.

* * *

Als die Berliner Kunstkritik vor nicht ganz einem Jahre sich in der Lage sah, über den jungen norwegischen Maler Edvard Munch ihre ehrenwerte Meinung zu äußern, lautete die allgemeine Diagnose kurz und deutlich auf „verrückt". Aber so ärgerlich man über die Zumutungen dieses jungen Künstlers sein mochte, konnte man sichs doch nicht versagen, dem Grünschnabel, der nicht ganz ohne Begabung schien und offenbar nur von bösen Buben verführt war, einige gute Ratschläge mit auf den Weg zu geben. Zweimal sah man ihn seitdem wieder, und zweimal konnte man sich überzeugen, daß die guten Ratschläge hier zu spät gekommen waren. Der Kerl war bereits verstockt. Die probatesten Geheimmittel hatte er sich anzunehmen geweigert. So blieb denn der Kritik nichts übrig, als den ursprünglichen Positiv ihrer Diagnose in den Komparativ und schließlich in den Superlativ zu steigern.

Unter den wahnsinnigen Gemälden, die Munch diesmal einem Berliner Publikum aufzutischen sich erdreistet hatte, war eins der wahnsinnigsten betitelt „Ein Tod". Wer es ist, bei dem der Tod da soeben Einkehr gehalten hat, das läßt sich beim besten Willen nicht erkennen. Nicht einmal ob es ein Mann ist oder eine Frau, wird uns verraten. Nur ein Stück des Hembärmels und die Bettdecke, die man um den Unterleib geschlagen hat, sind angedeutet. Alles Uebrige ist verdeckt vom Rücken des großen Sorgenstuhls, in dessen

Armen der Tod sein Opfer erreicht hat. Der Leiche gegenüber sitzt ein älterer Herr, der Arzt vielleicht; erkennen läßt auch er sich nicht; ein weißer Bart, darüber ein farbiger Fleischklumpen, ohne Augen, Nase und Mund. Außerdem noch vier Personen, von denen drei im verlorenen Profil gegeben sind, und nur eine das Gesicht uns zuwendet.

Wer die Ausstellung Munchs mehr als einmal besucht hat, dem bot die Art, wie die verschiedenen Besucher auf den Eindruck dieses Gemäldes reagierten, ein recht ergötzliches Schauspiel: ein überraschtes Angaffen des Bildes, unsicheres Kopfschütteln, darauf ein Blick in den Katalog, abermaliges Hinstieren, schließlich ärgerliches Kehrt, begleitet von einem unverständlichen Gemurmel, aus dem so etwas wie „Verrückt!" herausklang. Wahrhaftig, unsere Kritiker konnten zufrieden sein: sie hatten wieder einmal genau die Meinung des Volkes getroffen.

Zu diesem Bilde aber waren noch zwei Studien ausgestellt: eine flüchtige Zeichnung und eine Farbenskizze. Merkwürdig, wie viel mehr Glück diese Vorstudien fanden als das ausgeführte Gemälde. Die kleine Zeichnung namentlich. Das waren doch bestimmte Linien, bei denen sich etwas denken ließ. Auch die Farbenstudie ging noch an. Zwar waren die Linien da schon flüchtig, aber man merkte doch noch, wie der Künstler sich in das Psychologische des Vorganges vertiefte. Wie fein war z. B. der unauffällig beobachtende Seitenblick des Arztes, wie natürlich die Bewegung der Pflegerin, die noch über die Leiche gebückt den Kopf leise hebt und fragend zum Arzt hinübersieht. Und gerade solche Feinheiten ließ Munch bei der Ausführung fallen. Die Pflegerin wurde steif in der Haltung, der junge

Mann, dessen heimliches Sichfortstehlen aus dieser trostlosen Umgebung in der Zeichnung so gut hervortrat, bekam im ausgeführten Gemälde etwas von der Formengebung des kleinen Moritz. Und gar der Arzt — auch nicht das Geringste mehr von Ausdruck: ein wüstes Farbengeklecks an Stelle des Gesichts.

Alles in allem: das ausgeführte Bild nahm sich aus wie eine flüchtige erstmalige Untermalung, die erste Skizze wie die letzte Detailausführung. Der Anfang stand am Ende, das Ende am Anfang — und die Kritik sollte mit ihrem Urteil im Unrecht sein?!

* * *

Die ausgestellten Gemälde Munchs entrollen den künstlerischen Entwickelungsgang eines halben Jahrzehnts. Das älteste Bild, eine schlichte Dorfscene, „Sommerabend" betitelt, stammt aus dem Jahre 1888. Unter den Besuchern fand gerade dieses Stück den meisten Beifall. Ein schlechtweg modernes Gemälde. Impressionistisches Vermeiden allzufester Linien, aber doch eingehende Detailausführung, in einer Technik, die dem Kenner Beifall abnötigt. An dergleichen intime Sittenstücke hat man sich allmählich gewöhnt, und so kam die Kritik mit dem Publikum überein, daß Munch, wenn er wolle, ein ganz leidlicher Maler werden könne.

Bedenklicher lauteten schon die Ansichten über das „Mädchen am Strande" (1889), das sich vor zwei Jahren auf der Münchener Ausstellung befand. Die Hauptperson des Gemäldes, das Mädchen, das, auf einem erratischen Block, nachdenklich ins Weite starrt, ließ man noch gelten.

Zwar war von den Freiheiten des Impressionismus ein etwas weitgehender Gebrauch gemacht, aber bei der entschiedenen Vollendung der technischen Ausführung konnte man das noch übersehen. Sogar mit der Ausführung des Meeres, das in nebelhaft verschwommenen Farben aufgeht, hätte man sich noch abfinden können. Die Art jedoch, wie Munch das Durcheinander der erratischen Blöcke am Ufer wiedergab, dieses absichtliche Mißachten der Formen, diese unbedingte Willkür im Kolorit, das konnte selbst die nachsichtigste Kritik nicht gutheißen. In einem Ton, aus dem es herausklang, wie die Gereiztheit eines persönlich Verletzten, machte man Munch darauf aufmerksam, daß er fernerhin seine Malweise ändern, oder auf die Gunst der Kritik verzichten müsse.

Und die Antwort Munchs? — In den neuen Gemälden seiner Ausstellung hat er sie niedergelegt. In gerader Linie führt er die Entwickelung weiter, die von der Dorfscene zum Strandidyll leitete. Diese Entwickelung aber entspricht genau derjenigen, die von der Zeichnung jener Todesscene zur Farbenstudie, und von dieser zum fertigen Gemälde leitet.

Der Vergleich zweier Bilder mag uns die Ziele Munchs erläutern: „Der Tod" (Katalog Nr. 9) und „Eine Leiche" (13 b).

Eine bereits in Verwesung übergegangene Frauenleiche, aufgebahrt in einem Raum, dessen Fenster einen Ausblick bieten auf das frisch knospende Frühlingsgrün eines Waldes, ist der Vorwurf des ersten Gemäldes. Der schauerliche Ernst dieses Werkes, der Gegensatz zwischen dieser Leiche, auf deren Mund der Geifer längst eingetrocknet ist und durch

deren morsch zerfallende Muskeln der Schädel seine toten Formen bereits hindurchzwängt, der Gegensatz zwischen diesem Bild des Verfalls und dem jugendlich aufblühenden Grün des Waldes muß selbst den oberflächlichen Beschauer ergreifen. Der Kenner findet außerdem Gelegenheit, das technische Geschick Munchs zu erproben. Die drei Farbenschichten — das Hellgrün im Hinter-, das Tiefblau im Vordergrund und zwischen beiden das giftige Grünblau der Verwesung — sind wohl gegeneinander abgewogen. Vorzüglich hat Munch es verstanden, in dem räumlich umfangreichen Mittelgrund mit seinen schillernden Farben jede Monotonie zu vermeiden durch Zwischenfügung kräftigerer Werte, wie der farbensatten Farnkräuter auf der Bahre.

Nun wende man sich von diesem Bild weg zum zweiten (13 b): nichts mehr von irgendwie klarer Anordnung. Die Bäume im Hintergrund in den allgemeinen Formen, wie ein Halbblinder sie sehen mag; das Totengesicht ohne bestimmte Züge; die ganze Umgebung wie aufgelöst in wesenlose Farben. Nun aber diese Farben selbst — wie wunderbar ihre gegenseitige Abtönung! In allen Linien und Formen ist Munch nachlässig geworden, in den Farben jedoch hat er sich vertieft. Sie sind es, mit denen er allein wirken möchte; die Linien stören ihn, so achtet er sie nicht, ja giebt ihnen mit bewußter Absicht mehr als eindeutige Windungen, um immer und immer wieder das Auge auf die Farbe zurückzuführen. Daß er damit aber thatsächlich wirken kann, das, dächte ich, müßte der Gegensatz zweier Werke, wie „Tod“ und „Leiche“ jedem unbefangenen Auge klar machen.

* * *

Die zeitliche Reihenfolge der Werke Munchs, das Verhältnis seiner Skizzen zu den ausgeführten Werken, der Federzeichnungen zu den Gemälden: in alledem giebt sich mit unzweideutiger Klarheit eine bestimmte Erkenntnis und ein fester Wille kund. Man mag sich zu dieser Kunst stellen, wie man will, mag sie verfehlt, entartet, krankhaft finden: bloße Schrullen, eigensinniges Sichverbeißen in zufällige Launen liest aus ihnen nur der heraus, dem sie völlig unzugänglich ist. Wenn irgendwo, so haben wir im Entwickelungsgang Munchs die klare Manifestation einer künstlerischen Ueberzeugung.

Aber nicht nur unter sich bilden die Werke dieses Künstlers ein organisches Ganzes: auch in der größeren Entwickelung der modernen Malerei stehen sie nicht als Ausnahme da, sondern harmonisch fügen sie sich ein und ohne Brechung führen sie die große Linie von Millet zu Böcklin weiter.

Auch diese Thatsache möchte ich an einem Vergleich erläutern.

Man kennt die Landschaft Böcklins mit dem Mörder und den drei Furien (Galerie Schack, 209). Eine düstere Landschaft, vom wildesten Sturm durchwühlt, ist alles, was Böcklin geben wollte. Keinem Landschaftsmaler vor ihm wäre es eingefallen, das in der symbolischen Weise zu thun, die er wählte. Man hätte sich begnügt, in den jagenden Wolken, den gepeitschten Bäumen die Wirkung des Sturmes zu schildern, im übrigen aber die Landschaft so naturgetreu wie möglich darzustellen.

Das ist Böcklin nicht genug. Sein großartiger Pantheismus will den Sturm so schildern, wie er auf seine

innersten Tiefen gewirkt hat. Er fühlt sich verwandt mit diesem Sturm, mit der allgegenwärtigen Kraft, die in ihm lebt. Da erscheint er ihm als etwas Verhängnisvolles, etwas entsetzlich Unheilschwangeres. Er sucht nach Bildern, die seine Empfindungen erläutern könnten. Und nun steigt vor ihm das Bild eines Mörders auf der, von Gewissensbissen gepeitscht, wahnsinnig aufspringt und vor dessen bluterfüllten Augen die ganze Welt in düsteren, übergewaltigen Farben verschwimmt.

Neu ist uns noch diese Empfindungsweise, die mit tausend gierigen Lippen sich festsaugt in das innerste Wesen aller Erscheinungen, die sich eins fühlt mit allem, was sicht- oder hörbar den Sinnen sich aufdrängt. Nach groben Mitteln muß der Künstler greifen, will er dem Verständnis nahe bringen, was tief in seinem Innersten sich regt. Das ist es, was ihn zwingt, in Symbolen zu reden. Der Drache seiner Alpenlandschaft, der tote Reiter im Herbstgemälde, die Furien des Sturmes, alles das sind Notbehelfe, die später einmal so störend wirken werden, wie heute die Moralanhänge alter Dramen. Einstweilen aber scheint das voraufgeeilte Genie solche Dolmetscher, die seine noch unbekannte Sprache dem zurückgebliebenen Geschlecht vermitteln, noch nicht entbehren zu können. Beweis: — der Fall Munch.

Ich wies auf Böcklins „Sturm“ hin. Man vergleiche diese Landschaft mit der gleichnamigen Edvard Munchs (Katalog 6). Dieses Werk, das zwischen der eigentlichen Schaffensweise beider Künstler mitten inne steht, ist geeignet, die Absichten Munchs klarzumachen. Munch hat in diesem Bild noch nicht völlig auf die verdeutlichende Symbolik ver-

zichtet. Auch er wählt noch einen bestimmten Vorgang, um das Drohende, Beklemmende eines nächtigen Sturmes zu schildern. Die Scene spielt am Meer. Aus einer festlich erleuchteten Strandvilla sind soeben einige Frauengestalten hervorgetreten. Eine von ihnen, ganz in Weiß gekleidet, ist vorausgeeilt. Ist es eine Braut? Deuten die hellen Fenster auf ein Hochzeitsfest? Und erwartet die Braut den Bräutigam, der auf der Fahrt zur Geliebten ein Opfer des Sturms geworden ist? — Aus dem Bild wird es nicht klar. Absichtlich hat Munch den ganzen Vorgang ins Dunkel der Nacht gehüllt. Die Gestalten sollen nicht vortreten, ihre Mienen sollen nicht reden: der Sturm und seine gewaltige Natursprache ist das Wesentliche.

Munch versteht diese Sprache, sein pantheistischer Geist spricht sie klar und rein. Ist es seine Schuld, wenn sogenannte Kunstkenner ohne Uebersetzung nicht auskommen? Wenn das ganz symbolfreie, ganz unmittelbare Gemälde der Sterne (17) am wenigsten verstanden wurde?

* * *

Die pantheistischen Empfindungen eines modernen Menschen zu begreifen, ist möglich nur bei einer Voraussetzung: die Außenwelt selbst muß den Sinnen unmittelbar verständlich sein. Erst wenn man sich klar geworden ist über die äußeren Erscheinungen, kann man hoffen, auch die innere Triebkraft dieser Erscheinungen zu erfassen.

Das erklärt uns die Schaffensweise aller früheren Künstler und zugleich deren Gegensatz zur eigentlich modernen. Aus der Stimmung heraus suchte man früher

die Farbe: heute bahnt man mit der Farbe sich einen Weg zur Stimmung. Es ist das kein einfacher Rückschlag, keine Antithese im Hegelschen Sinne, denn die Stimmung von gestern ist eine andere wie die von heute. Die frühere war einfach, unzusammengesetzt, individuell zufällig. Sie war der Boden, von dem aus man die Eroberungszüge in die Welt der Erscheinungen wagen konnte. Tief und tiefer drang man von hier aus in diese Welt hinein, bis endlich die große Eroberung gelang, und die Welt der Naturwissenschaften, des Mikroskops und der Photographie klar sah und wiedergab, was um sie her sich zeigte.

Nun wagt man den umgekehrten Weg. Von der Welt der äußeren Erscheinungen, die man nun genau genug kennt, um sie als festen Rückhalt zu benutzen, schlägt man sich zurück in die Welt des Innern: von der Form zurück in die Stimmung. Aber diese Stimmung nimmt man nicht wie früher als etwas Unzusammengesetztes, Einfaches: man erkennt ihre tiefere Natur, und indem es sich inniger und inniger in sie hineinlebt, macht das neue Geschlecht im mystischen Leben der Seele Entdeckungen, die an Größe und Bedeutsamkeit den naturwissenschaftlich äußerlichen Entdeckungen des alten Geschlechts nichts nachgeben.

* * *

Eine flüchtige Farbenskizze, harmonisch, aber ausdruckslos schematisch, war der Ausgangspunkt beim Schaffen des alten Künstlers. In sie hinein brachte er allmählich eine Welt von Formen, die er feiner und feiner ausarbeitete.

Alle diese Formen sind dem Künstler von heute be-

kannt, etwas von vornherein Gegebenes. Er überzeugt sich von ihrem Wesen in einer flüchtigen ersten Skizze. Wie in einem Brennpunkt läßt er hier die zahllosen Linien der Außenwelt zusammenlaufen und zünden; mit der Flamme aber, die dann emporschlägt, leuchtet er hinein in das Innere seiner Seele, tiefer und tiefer sieht er hinunter in die Abgründe, die dort klaffen. So wird zum Anfang, was einst das Ende war; zum Ende aber, was nie den Alten auf ihrem Weg begegnete.

Sollte Edvard Munch wirklich so falsche Wege wandeln? . . . 1893.

Christian Sinding.

Es ist ein Traumbild von Edgar Poe. In eine Gegend voller Schrecken, wo nicht Ruhe ist noch Schweigen, hat der Dämon ihn hingeführt. Ein ungeheurer Felsen, umglüht vom Dämmerlicht eines blutroten Mondes, reckt sich in den Himmel. Auf seiner steilen Fläche sind Buchstaben eingegraben, und die Buchstaben bedeuten „Trostlose Trübsal". Eine Gestalt von übermenschlicher Größe steht auf dem Gipfel des Felsens. Aus ihren Augen starrt tiefe Sorge, und in den Furchen ihrer Wangen liegt Trauer und Kummer. Und die Nacht rinnt hin. Aber unbewegt harrt die Gestalt aus auf dem Felsen, hoch und starr und lautlos. Da wird dem Lauscher unheimlich zu Mut. Und er ruft die Flußpferde herbei aus den entlegenen Seen des Moorlands. Und die Flußpferde kommen und brüllen laut und fürchterlich — aber die Gestalt bleibt unbewegt. Da ruft der Lauscher den Fluch der Empörung über die Elemente. Und der Himmel wird blauschwarz, die Flüsse schäumen auf, die Wälder krümmen sich und Blitze fallen, Donner brüllen — aber die Gestalt bleibt unbewegt. Da spricht der Lauscher den Fluch des Schweigens. Und die Wässer glätten sich, die Donner sterben hin und jeder Laut erstarrt

in der grenzenlos weiten Wildnis. Und siehe, da wird das Antlitz des Mannes fahl. Voll Entsetzen springt er an den Rand des Felsens und horcht in die Nacht hinaus. Und wie es still bleibt weit im Kreis, da wendet er sein Antlitz weg, und in wahnsinniger Eile rast er von dannen.

Wer je sich ganz verlor in den Schauern eines öden, weltentlegenen Stückes Natur, wer es da erlebte, wie ihn mitten in der Bewunderung über die Erhabenheit dieser Oede ein jäher Schreck ergriff über ihre Schweigsamkeit, so plötzlich und unbarmherzig, daß er aufkreischen mochte in furchtbarer Angst — dem offenbarte sich in seiner ganzen Größe der Sinn einer alten Volkssage: der Sinn der Götterdämmerung.

Die Götterdämmerung, das ist die verzweifelte Vision eines Volkes, das eine unwirtliche Natur in ihren Ansprüchen gesund und thatkräftig machte, und dem doch diese Natur mit ewig müden, schläfrigen Augen entgegenblickt. Die trostlose Oede eines bleischweren Himmels und weit-weiter Schneefelder, die dunkle Melancholie endloser Nächte und umflorter Tage — alles wirft ihre starken Sinne zurück in sich selbst. Aber in der brütenden Schwere des eignen Innern hält es sie nicht. Sie möchten sich ausleben, ausleben in einer heiter bunten Frühlingswelt — und ringsum nichts als diese hindämmernde Schwermut der Natur. Da schnürt es sie zusammen, eng und enger. Und dann packt es sie plötzlich mit scharfer, eiserner Kralle. Nach Leben schreit ihre zitternde Angst, nach brausendem Leben, und wäre es das Leben der Vernichtung! Und nun steigen sie vor ihren Blicken auf, die entsetzlichen Bilder des Untergangs. Die letzte Nacht bricht herein. Das Meer tritt über seine Ufer

und platzt los über die unheimlich stillen Länder. Und wenn dann alles versunken und vergraben ist in den donnernden Sturmfluten, dann dämmert es im Osten auf von den Loderflammen des großen Weltbrandes.

Weltende, Weltvernichtung, Götterdämmerung — die Phantasie des Nordens schwelgt in solchen Bildern der Vernichtung wie ein Mörder, der in wahnsinniger Wut Stich auf Stich sein Opfer zerfleischt, das doch beim ersten Anfall schon sank. Die Völker reinerer Sonnen verlieren sich in den seligen Träumen der Weltschöpfung. Das ist keine Nahrung für die Volksphantasie des Nordens. Wenn sie träumt, dann sind es jene unheimlich bangen Traumbilder, die uns niederdrücken, und aus denen nur ein geller Aufschrei uns herausreißt. Und ein solcher Aufschrei, das ist der Mythus der Götterdämmerung, das sind alle die Bilder der Verzweiflung, in die sie sich mit pochender Sehnsucht hineingrübelten, wenn der Winter sie in ihre engen Hütten trieb und sie, vor Kälte zitternd, näher bei einander hockten.

Und doch, so gern die skandinavische Phantasie in den lebendigen Bildern der Vernichtung sich austobte, so unheimlich ihr die tote Einsamkeit ihrer ruhenden Natur erschien, doch hat sie auch für diese trostlosen Stimmungen künstlerische Formen gesucht und gefunden: die Formen ihrer alten Volksmusik.

Seltsame Erscheinung, diese skandinavische Volksmusik. Wie in stillen Sommernächten einzelne Töne nicht langsam zu verhallen, sondern plötzlich wie durch einen Zauber zu verstummen scheinen, so ist es, als ob die altnordische Musik mitten auf ihrem Weg wie erschreckt innegehalten hätte. Nur bis zu einem gewissen Zeitpunkt scheint

sie selbständig zu tönen und dem lauschenden Ohr etwas Neues zu sagen. Was dann folgt, hört sich an wie ein bloßer Nachklang, ein gespenstisch körperloses Klingen.

Die Musikgeschichte jedes Volkes kennt einen Entwickelungspunkt, in dem die Melodieen sich aufbauen auf einem Ton. Auf dem Instrument hält man diesen einen Ton fest, während man gleichzeitig über ihn hin die leichteren oder schwereren Wellen des Liedes gleiten läßt. Ein einfaches Mittel, sich den Intervallengang der Melodie klar zu machen. Sobald das Ohr sich daran gewöhnt hat, läßt man ab von diesem Hilfsmittel, und Instrumente wie die Sackpfeife mit ihrem „Summer" (dem liegenden Ton) kommen außer Gebrauch.

Bis zu diesem Punkt geht die Entwickelungsgeschichte der altskandinavischen Musik denselben Gang wie die aller übrigen Völker. Hier jedoch macht sie plötzlich Halt. Die Sackpfeife verschwindet nicht; es werden im Gegenteil noch andere Instrumente nach ihrem Prinzip gebaut. Da ist die norwegische Langleike, ein dreisaitiges Instrument, bei dem nur die oberste Saite zum Spielen der Melodie benutzt wird, und doch alle drei Saiten ständig zusammentönen. Da ist ferner das isländische Langspil, wo der Bogen außer der Melodiesaite noch eine tiefer gestimmte, von den Fingern unberührte mitspielt. Oder die Hardangerfele, die unter den bogengestrichenen Saiten sympathetisch mittönende durchklingen läßt.

Und doch bedeutet dieses Stehenbleiben bei dem „Orgelpunkt" (liegender Ton) keinen Stillstand für die Entwickelung der nordischen Musik. Der liegende Ton selbst erfährt eine Umdeutung, die ihn zu einem völlig neuen Wert ge-

staltet. Er ist nicht mehr das bloße Hilfsmittel, mit dem man das Ohr an neue Harmonieen gewöhnt, das häßliche Gerüst, das mit der Vollendung des Baues überflüssig wird: er wird psychologisch notwendig in seiner neuen Wertung, er erhält eine bestimmte Aufgabe — die Aufgabe, jene schwermütig schmerzliche Stimmung der nordischen Landschaft festzuhalten.

Es mag manchem schwer fallen, sich die ungeheure psychologische Wirkungsfähigkeit eines einzelnen Tones vorzustellen. Vielleicht bekommt er eine Ahnung davon, wenn er sich einiger Stellen aus Wagners Werken erinnert, bei denen die ganze Dämonie der Wirkung nur der Zauber eines einzigen durchklingenden Tones ist. Auf zwei solche Stellen möchte ich vor allem hinweisen. Die eine findet sich in der letzten Scene der „Walküre“, die andere im Schlußakt des „Tristan“.

Unter dem sanften Kusse Wotans sind Brünhilde die Augen zugefallen. Die Gottheit ist von ihr gewichen, und in süßer Ermattung niedergleitend sinkt sie in ihren Schlaf. Der Gott muß sich trennen von seinem Lieblingskind. Doch einmal noch, bevor er geht, weilt sein Auge lang und schmerzlich auf ihrer Gestalt. Und wie er sich hineinversenkt in den Anblick ihrer Züge, tauchen vor ihm all die strahlenden Erinnerungen auf, die er Brünhilde dankt. Wie Musik tönt es ihm in den Ohren. Helle, blendende Akkorde. Leise, wie in weiter, weiter Ferne. Aber stiller noch als sie zieht ein dumpfer fast unhörbarer Ton sich hin. Wie ein schwarzer Alb legt er sich über die schönen Klänge, und unaufhörlich summt er und summt, bis alles schließlich spurlos in ihm zerronnen und zerflossen ist.

Zum Sterben krank, zum Sterben müde liegt Tristan am Fuß seiner Burg. Von fern her, ganz leise, wie aus einer andern Welt, ein düsterer brütender Ton. Und über ihn hin, in seiner endlosen Weite verloren umherirrend, die einförmige Weise eines Hirten. Keine bestimmte Melodie: ein bloßes Spielen mit Tönen, ein zielloses Hin und Her, in matter, halbwacher Bewegung.

Wer eine dieser Stellen wirklich kennt, der weiß die psychologische Bedeutung des liegenden Tons zu schätzen. Er weiß, wie solch ein Ton sich einwühlt in unser Gehirn, bis wir unter seinem Bann wie fasciniert mit dem starren Blick der Melancolia Dürers vor uns hinsehn.

Diese Melancolia, das ist das eigentliche Symbol für den Charakter der nordischen Tonkunst. Wie sie ihre Augen einbohrt in die endlose Nacht des Meeres, wie sie keine Sinne mehr hat weder für die kleine Welt, die um sie her behaglich sich dehnt oder harmlos spielt, noch für das Leben des Alls, das dort im flammenden Kometen durch den Himmel saust, so lähmt diese Musik unser ganzes Denken und Sinnen, und wie eine wesenlose Fatamorgana schleicht und flattert und wirbelt eine ganze Welt von Erscheinungen an uns vorüber. Und wenn es uns ja einmal thätig ergreift, dann ist es die Angststimmung der Götterdämmerung, niemals aber ein heiter sorgloses Aufjubeln. Das schrille Verzweiflungslachen zuhöchst, das in die Worte ausbricht:

„Und wenn des Glückes hübsche Siebensachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,
Und so zu unsern Füßen hingeschmissen,
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,

Zerissen und zerschnitten und zerstochen,
Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen!"
— — — — — — — — — —

Längst waren die alten Götter ins Grab gesunken. Beglückteren Geschlechtern hatten sich die sonnigen Weiten wärmerer Länder erschlossen. In ihrem Anblick lernten sie den alten Fluch ihrer Ahnen vergessen. Und als man gar vor den Rauhheiten der eigenen Heimat mehr und mehr sich schützen lernte, da endlich zerstoben vollends die düstern Nebel der Sagen vom Untergang. Ein harmloses Traumbild war die Götterdämmerung geworden, fern und unschädlich. Selbst seine düstere Melancholie nahm sich nun aus wie eine goldene Verklärung. Die Volkskunst der Skandinavier schien tot.

Aber wer das zähe Leben einer Kunst erkannt hat, der weiß, daß sie in ihrer Kindheit nicht sterben kann, daß eine plötzliche Erstarrung, die sie dann verstummen macht, nur einen langen Schlaf bedeutet, nicht den Tod. Es ist das Märchenschicksal des Dornröschens, das dann zur Wahrheit wird. Jahrzehnte, Jahrhunderte vielleicht liegt die jugendliche Volkskunst in traumlosem Schlaf. Dann aber schlägt auch ihre Stunde der Erlösung. Und ihr Erlöser, das ist jene ganz große Kunst, die den Gang der Menschheitsentwickelung begleitet, und die wechselnd bald von diesem, bald von jenem Volk seine Nahrung nimmt. Verlangt sie nach einer Stimmung, die niemand reiner bilden kann als eben jene schlummernde Volkskunst, dann plötzlich wacht sie auf zu neuem Leben, und ihre erstarkenden Sinne schaffen Werke, vor denen die Bewunderung der fortschreitenden Menschheit sich beugt.

Poe, Baudelaire, Maupassant — Felicien Rops, Klinger—Chopin, Wagner: wer kann an der Bedeutung zweifeln, die in der großen Kunst dieser Modernen die Angststimmung einnimmt, die der jugendlichen skandinavischen Kunst ihre erhabensten Gedanken gab? Und wer möchte leugnen, daß eben diese Neigung der Großkunst neues Leben aus den Ruinen altskandinavischer Kultur herauszauberte?

Die Poesie schien vorerst die einzige Kunst, die neuer Werke fähig war. Aber leise, leise beginnt es sich nun auch anderwärts zu regen. Und täuscht nicht alles, so wird es nun auch lebendig in der Kunst, in der Altskandinavien nächst der Poesie seinen tiefsten Ausdruck fand: in der Musik.

Der Meister aber, der zuerst hier das erlösende Wort gefunden hat, ist der Norweger Christian Sinding.

* * *

Die ersten Künstler, die der wiedererwachende Geist eines Volkes hervorbringt, pflegen wenig vom Charakter ihres Vaterlandes zu offenbaren. Es ist, als schämten sie sich, mit dessen unscheinbaren Eigenheiten inmitten der Herrlichkeit der Fremde aufzutreten. Je bekannter ihnen aber diese Herrlichkeit wird, um so mehr wächst ihre Zuversicht. Es folgt eine Art Gegenschlag: sie trumpfen mit ihren heimatlichen Absonderlichkeiten. In ihrer alten Tracht stolzieren sie durch die fremden Straßen und freuen sich, wenn die Leute ihnen in kopfschüttelndem Erstaunen nachblicken. Noch weiter, und die Meinung der Freunde wird ihnen vollends gleichgültig. Sie haben genug gelernt draußen. Nun ziehn sie sich zurück in die Enge ihrer Jugendwinkel und, unbekümmert um alles Treiben der Welt,

werten sie, was sie auf der Wanderung gelernt, im Geist der Heimat um.

Den allgemeinen Fall angewandt auf die neuskandinavische Musik: ist Gade ein Typus der ersten und Grieg der zweiten Epoche, so leitet Sinding die dritte ein.

Sinding ist 38 Jahre alt. Seine Wanderjahre brachte er fast ausschließlich in Deutschland zu (Berlin, München und Leipzig). Am Leipziger Konservatorium studierte er Musik. Anfangs beschränkte er sich fast gänzlich auf das Violinspiel, unter der Leitung des vorzüglichen Violinisten Adolf Brodsky (demselben, dem Sinding später seine erste Violinsuite widmete). Den ursprünglichen Plan, Violinist zu werden, gab er jedoch bald auf und widmete sich in der Folge völlig der Komposition.

Er begann als Liederkomponist. Zwei Sammlungen: die „alten Weisen" von Gottfried Keller (Verlag von Brödrene Hals, Christiania-Leipzig) und Holger Drachmanns „Ranker og Roser" (Verlag von Wilhelm Hansen, Kopenhagen-Leipzig) leiten die Reihe seiner Werke ein.

Bereits hier tönen einige nordische Klänge herein: Die putzige Zwergtrollweise im dritten Lied der ersten Sammlung, oder das wundertiefe Sakuntalalied Drachmanns, in der die ganze Pracht einer nordisch hellen Sommernacht zu rauschen scheint. Aber diese Elemente sind nicht das Wesentliche. Bedeutender als der eigentliche Inhalt ist die neuartige Form dieser Werke. Ueber das alte Schema bloß zufällig zusammengestellter Lieder gehen sie hinaus. Die Lieder lösen sich ab wie die Sätze eines Instrumentalwerkes. So eine Art gesungener Suiten. Etwas wie eine Vereinheitlichung der Schubert-Schumann-

schen Liedercyklen mochte ihm vorgeschwebt haben. Schon in den „alten Weisen“ ist der Zusammenhang der einzelnen Satzlieder stark betont (in das letzte Lied z. B. sind Melodieen und Accorde der voraufgegangenen mit hineinverwebt.) In den „Ranker og Roser“ werden gar die einzelnen Lieder selbst behandelt wie die Sätze einer Sonate: Themen, die bestimmt aufgestellt werden, durch Zwischenglieder verbunden, in Durchführungen erläutert u. s. w.

Die Gefahr einer solchen Behandlung der Liedform liegt nahe: die einheitliche Stimmung wird zerrissen und das Ganze fällt leicht zurück in die theatralische Form der alten Arie. Sinding gab denn auch das Prinzip nach diesen beiden ersten Werken auf, um dessen Grundgedanken weiterzuführen in rein instrumentalen Werken.

Vier Liedersammlungen folgen: „Tekster af Holger Drachmann“ (Verl. v. C. Warmuth, Christiania-Leipzig), „Lieder aus des Knaben Wunderhorn“, „Lieder und Gesänge“ (beide bei Br. Hals), und „Dichtungen aus Holger Drachmanns Buch der Lieder“ (W. Hansen).

Wollte man das angedeutete Bild einer Rückkehr in die Heimat weiter ausführen, so könnte man diese Lieder einzelnen Stationen vergleichen, die den Wanderer näher und immer näher seinem Ziele zuführen. Der Grundzug der Entwickelung, der sich durch sie hinzieht, ist das Streben, sich einzuleben in die einfach schlichte Stimmungsmusik Altskandinaviens. Wohl zeigen die „Tekster af Holger Drachmann“ noch Rückbleibsel von der, ich möchte sagen drapierten Arienform, die in „Ranker og Roser“ am stärksten hervortritt: aber die poetische Gesamtstimmung wird doch schon mit größerer Konsequenz festgehalten.

Dieser Drang, die tiefste, ursprüngliche Stimmung, der das große poetische Bild mit allen seinen vielfachen Verzweigungen entsprossen ist, klar und einfach zu erfassen, verrät sich am deutlichsten in den „Liedern aus des Knaben Wunderhorn". Schlichte, wie in treuherziger Holzschnittmanier gezeichnete Lieder. Aber es sind nicht die künstlichen Archaismen eines nachahmenden Epigonen, sondern die erlebten Stimmungen eines ursprünglichen Menschen.

In den „Liedern und Gesängen" taucht bereits die eigentliche Heimat Sindings in weiter Ferne auf. Wie ein leises Ahnen lauscht es in diesen kleinen, bescheidenen Stimmungsbildern. Das zweite Lied mit seinem geheimnisvollen Sternenflimmern, Hamerlings Elegie mit ihrer stillen Wehmut, der Mollhumor des Totengräberliedes, und vor allen Heines „Weib", eine grausig spaßhafte Phantasie à la Kittelsen: das sind Tonschöpfungen, in denen eine neue Welt von Empfindnugen nach Ausdruck ringt.

In Holger Drachmanns „Buch der Lieder" beginnt diese Welt ihre tiefen Wunder zu erschließen. Hier endlich feiert die altskandinavische Musik ihre Auferstehung. Das ist die unheimlich ängstliche Ruhe der einsamen Nordlandschaft mit ihrer ganzen Skala von Empfindungen. Zuerst die indifferente Zwielichtstimmung der Seele, jenes Sinnen ohne Trauer, in dem die Farben dunkel scheinen, ohne doch düster zu sein, und die Formen bei aller Schwere nicht lasten. Dann das allmähliche Auftauchen der Angst, ein körperloses Gespenst, das wir nicht sehen, und dessen langsames, schrecklich langsames Heranschleichen wir doch so deutlich spüren; wo wir uns schwerer fühlen und hilfloser, wo wir fliehen möchten, und eine Centnerlast an unseren Sohlen zerrt.

Mehr als einmal bereits hat man den Versuch gemacht, Stimmungen der Art in Tonwerte umzusetzen. Die Romantik namentlich war groß darin. Aber welchen Aufwand von Mitteln verschwendete sie, diese Stimmungen, die ihr selbst noch nicht ganz klar erschienen waren, dem Hörer darzustellen. Ein Beispiel, das beste, dessen ich mich entsinne: Marschner, Hans Heiling, gegen Ende des zweiten Aktes. Mutter Gertrud erwartet ihre Tochter aus dem Walde zurück. Es ist schon finster, und draußen wütet ein fürchterlicher Sturm. Krampfhaft arbeitet Gertrud an ihrem Rocken. Umsonst. Die schlimmen Gedanken, die ihr der Sturm draußen vorheult, wollen nicht weg, und mit steigender Angst horcht sie auf jedes Geräusch. Das ist eine Scene, in der der Musiker seine Fähigkeit zur Darstellung einer Angststimmung einmal beweisen konnte. Marschner hat seine Aufgabe gut gelöst. Diese Nummer seines Heiling zählt zu den genialsten Eingebungen, die unsere musikalische Romantik überhaupt erlebte; noch heute wäre sie ihrer Wirkung sicher, auch wenn man hinter der Bühne das Regenerbsenfaß weniger krampfhaft drehen und Donnerfell und Windseide weniger gefährden wollte. Und doch ist die ganze Innerlichkeit der Wirkung nur durch rein äußerliche Mittel erreicht. Alle diese seltsamen Tonfiguren, diese rhythmischen und dynamischen Ueberraschungen enthalten nichts als eine lebhafte Schilderung des Sturmes, der „über die Heide heult", an den Fenstern rüttelt und das Herdfeuer aufschreckt.

Wie fremd ist dem Geist der skandinavischen Musik eine solche Auffassung! Wie unendlich viel näher tritt er in solchen Augenblicken der Natur! Eine Angststimmung darstellen durch eine stilisierte Nachahmung ihrer Ursachen, das

würde ihm oberflächlich, ja philiströs erscheinen. Das Rütteln des Sturms am Fenster würde ihm nur sagen, daß er eben hinter schützenden Mauern sitzt, und das Aufschlagen der Flamme würde ihn daran erinnern, daß diese Mauern auch behaglich durchwärmt sind. Nein, den Sturm selbst kennt er gut genug, er braucht ihn nicht erst noch zu schildern. Seine tausend Aeußerungen sind ihm gleichgültig in seiner Innerlichkeit: tiefer und immer tiefer wühlt er sich ein und sucht nach der einen, einfachen, großen Macht, die hinter alledem einsetzt. Sie läßt er auf sich wirken, und indem er ihre primitive, unzusammengesetzte Wirkung schildert, wird er in aller Einfachheit nicht nur umfassender, sondern er greift auch tiefer in unsere Seele.

Dieses Zurückgehn auf die weitesten umfassendsten Wirkungen der Natur, dieser Pantheismus der Kunst ist der eigentliche Lebensknoten der skandinavischen Musik und in ihm die Centralkraft der kleineren Schaffensweise Christian Sindings. Daß Sinding hier neue Werte schaffen konnte, daß er weitere Entdeckungen machte, darin liegt seine Bedeutung.

Der liegende Ton war so ziemlich der einzige Anhaltepunkt, den ihm die Vorkunst gab. Man vertiefe sich in die einzige Sammlung des „Buches der Lieder“, und man wird staunen, wie unendlich er die Ausdrucksmittel in dieser Richtung erweitert hat. Da ist zunächst seine Verdoppelung der Melodie durch Hinzufügung der oberen oder unteren Oktave. Es entsteht durch diese „Oktavenparallelen“ eine Belastung der Melodie, und gleichzeitig ein Zurückdrängen der Harmonie, das die schwere und monoton öde Wirkung des ruhenden Tones zweifach verstärkt.

Weiter einige herbe Harmonieen. Das Mollgeschlecht

mit kleiner Septime. (Das sog. „harmonische Moll", in jeder Klavierschule gewissenhaft verzeichnet, in der Praxis aber so ziemlich ganz verdrängt durch das „melodische Moll" mit großer Septime. Der Zweck, die Septime um einen Halbton zu erhöhen [statt a — g z. B. a — gis], ist der, ihren Uebergang zum Grundton leichter zu gestalten und damit einen festeren, bestimmteren Schluß zu gewinnen [die Folge e, f, gis, a z. B. ist bestimmter als e, f, g, a].) Das Zersprengen der Melodie durch übermäßige Sekundintervalle. Die häufige Anwendung des unruhigen „Tritonus", des übermäßigen Dreiklangs und der leeren Quinte. Das letzte Mittel namentlich weiß Sinding vorzüglich zur Wirkung zu bringen. Wie dämonisch bisweilen dieser indifferente Klang, aus dem die erstorbenen Harmonieen wie aus einem hohlen Totenschädel hervorglotzen!

Am kühnsten, zugleich aber auch bezeichnendsten ist Sindings Vorliebe für „parallele Quinten". Es ist schwer, dem Laien einen Begriff von der Ausdrucksfähigkeit auch nur zweier oder dreier einander folgenden Quinten zu geben. Poe hat die Stimmung, die einen da durchzuckt, gelegentlich beschrieben: „Schattenhafte Erinnerungen reden in verschwommenen Umrissen von großen Gestalten, die einen umfassen und schweigend hinuntertragen — immer tiefer hinunter — bis man durch die bloße Vorstellung von diesem endlosen Niedersteigen von einem gräßlichen Schwindel gepackt wird."

Dem „Buch der Lieder" folgen wieder einige Instrumentalwerke. Darauf noch zwei Liedersammlungen: „Tolle Lieder" von Wilhelm Krag und „Lieder" desselben Dichters. (Beide im Verlag von Brödr. Hals.)

Was in diesen beiden Werken am stärksten auffällt, ist die absolute Beherrschung der psychologischen Ausdrucksmittel (in einem der Lieder, „Sylvesternacht“, ist z. B. der liegende Ton ausgestaltet zu einem ganzen liegenden Accord) und die Einheitlichkeit der Stimmung. Ob die Dichtungen tastend diese oder jene Empfindung anschlagen und in bunter Reihe Bild nach Bild vorübergleiten lassen, ist Sinding gleichgültig. Er will nur den Gesamteindruck, den dieser ganze Wechsel von Erscheinungen hinterläßt, den Niederschlag, der im Innersten der Seele sich festgesetzt hat. Und doch wirkt die Verbindung von Wort und Ton dadurch nicht gezwungen. Sie bekommt im Gegenteil etwas Organisches. Wie herauf aus der dunklen Gefühlswelt des Unbewußten, das alle die Bilder und Vorstellungen unseres „Bewußtseins“ erst schafft, tönen die Accorde dieser Musik. Und wie hinter dem Unbewußten als letzte natura naturans der Untergrund, der einheitliche Untergrund der umgebenden Natur, das Milieu ihrer tausend feinen Einzelheiten wirkt, so tönt durch die Accorde hindurch das brütende Summen eines Tones — ein Abbild der nordischen Natur.

Man lausche sich ein in den Sinn des dritten Liedes der „Tollen Weisen“ („Mainacht“): ein Grundton (a) zieht sich unabläßig von Takt zu Takt; über ihn hin, wie schwere, dunkle Wellen, Accord nach Accord: das dumpfe Brüten der Gedanken, die noch im Dämmer des Halbbewußtseins schlummern; und aus den Accorden hervorsprießend, über sie hinflatternd, und doch immer wieder zu ihnen niedersinkend, das Wunderspiel der Verse: die Gedanken des Bewußtseins, die sich so stolz und unabhängig dünken, und doch ein bloßer

Ausfluß sind des Unbewußten — jenes Sklaven der Großnatur.

Aber noch ein anderes neues Element taucht in diesen Liedern auf: das ist das jähe, gelle Aufkreischen der Verzweiflung. Wie schrill z. B. der Anfangsaccord des vorletzten Liedes der Kragschen Weisen! Es ist als ob man aufs Meer hinaussähe zu einer Stunde, wo der Nebel die letzten kleinen Kräuselwellen ausgeglättet hat mit seiner Schwere, und wir plötzlich zusammenzucken vor einem Vogelschrei, der die Stille zerschneidet, um langsam zu verhallen.

So sehen wir, wie Sinding in seinen Liedern allmählich alle Momente der Angststimmung darstellen lernt Die einzelnen Momente aber logisch zu verbinden, sie zu einem dramatischen Ganzen ähnlich der Vision der Götterdämmerung zu einen, dafür war die Liedform zu eng. Dieser Versuch konnte nur auf dem weiteren Gebiet instrumentaler Komposition gewagt werden.

* * *

Ein Kolumbus, der auf der Fahrt nach Indien Amerika entdeckt, das ist Sinding als Instrumentalkomponist. Sein einziges Bestreben ist, Tonverbindungen, wie der skandinavische Volksgeist sie ihm eingiebt, in die Form der alten Sonate hineinzuverweben. Er sieht, es geht nicht ohne Aenderungen. Mit vorsichtiger Hand hilft er erst hier und da nach; dann greift er tiefer und energischer zu, bis schließlich die alte Form ganz verschwunden und etwas Neues an ihre Stelle getreten ist.

Die beiden ersten Instrumentalsachen Sindings (sie folgen Drachmanns „Ranker og Roser") sind harmlos genug. Eine „Suite für Pianoforte" und „Variationen für zwei Pianoforte zu vier Händen" (beides bei W. Hansen, Kopenhagen-Leipzig). Aus der formenschönen und harmoniereinen Suite klingt noch etwas von der tüchtigen Musik Alt-Leipzigs heraus; die tadellose Arbeit eines Konservatoristen, der seinen Kontrapunkt ordentlich studiert hat und die Uebungen in der Thomaskirche regelmäßig besucht. In den Variationen über das schwermütig einfache Thema in Es-moll steckt zwar schon der eigentliche Sinding, nur ist die dramatische Steigerung durch die lockere Form der Variationen zu stark zersplittert worden.

Aber schon das dritte instrumentale Werk Sindings ist ein „ganzer Schlager": ein Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Cello. (W. Hansen, 2. Auflage.) Dieses Werk ist von allen Sindingschen Kompositionen wohl die bekannteste. Wahrscheinlich, weil sie noch viel vom alten Geist, vom Typus Grieg, ja Gade an sich trägt. An einer Stelle aber bricht der tiefste Sinding so plötzlich und ursprünglich aus, daß man sich über die Popularität gerade dieses Werkes nur freuen kann.

Der erste Satz, Allegro ma non troppo, zeigt einige Unebenmäßigkeiten in der Durchführung. Man merkt wohl, daß der Musiker in den alten Formen Bescheid weiß, aber auch, daß er diese Formen zu überwinden trachtet. Was er vor allem vermeidet, das ist die wohlfeile Eleganz, die Uebergänge durch die vertriebenen Farben bewährter Paletten auszugleichen. Die alten Wege sind ihm zu ausgetreten, neue hat er noch nicht gefunden, und so begnügt er

sich, seine Lapidarthemen unverbunden über einanderzustülpen, wie die kolossalen Felsblöcke cyklopischer Mauern, zwischen denen der Mörtel fehlt: man weiß, sie sind wuchtig genug, sich durch die eigne Schwere zu halten.

Von reinster, harmonischster Wirkung, was äußere Form anlangt, ist dagegen das Andante. Ein wehmütig schöner Schwanensang der Gadeschen Zeit. Ein sanftes Grundthema, edle Zwischenfiguren, hin und wieder Dissonanzen, die aber nicht auf-, sondern nur pikant anregend wirken. Stände nicht die leidenschaftliche letzte Wiederholung des Themas mit der prächtig unruhigen Einleitung da, man könnte dieses Andante beinahe zu liebenswürdig finden. Aber selbst für diesen Schrecken wird das musikalische Publikum entschädigt durch einen sphärenharmonischen Schluß („con sordini"). Es muß doch alles noch gut enden.

Vom Andante zum Intermezzo ist ein Weg so weit wie von Gade zu Grieg. In den verwegnen Harmonieen und kecken Rhythmen lacht etwas vom Uebermut des nordischen Naturburschen. Und dazwischen doch wieder, wie launisch hineingestreut, jähe Dissonanzen, gelle Schreie. Man glaubt dann einem Tanze grinsender Gespenster zuzusehen, so lustig und graulich geht das durcheinander. Mitten in die ausgelassenen Weisen platzt auf einmal so ein Accord schrill herein und läßt uns zusammenzucken. Als ob die Gespenster bis dahin sich nicht um uns bekümmert hätten und dann so unvermittelt sich umsähen, daß es uns plötzlich gruselt vor ihren spaßigen Klapperbeinen und Wackelköpfen.

Finale: Allegro vivace. „Wie kunterbunt die Wirtschaft tollert — der Ameis'hauf durch einander kollert!"

Ein fröhlich springendes Thema, mit dem die Instrumente Fangball zu spielen scheinen. Von einem zum andern wird es hinübergeworfen, und wenn es einer mal fallen läßt, dann schlagen sie alle ein so herzliches Gelächter an, daß man selber fortgerissen wird von ihrer Heiterkeit.

An zwei Stellen jedoch wird das Spiel durch einen Ernst unterbrochen, der alle jene heiteren Scenen wie mit einem Wirbel in seine unheimlichen Tiefen herunterkreiselt. Diese Stellen, die ersten, in denen der Instrumentalist Sinding zu Worte kommt, heben sich bereits durch das langsamere Tempo der Bewegung von ihrer Umgebung ab (poco meno messo).

Im Aufbau stimmen die beiden Stücke durchaus überein. Drei große Abschnitte: Aufstellung des Themas, Durchführung und Wiederholung. Das Thema, ein Satz von 32 Takten, setzt sich zusammen aus zwei Doppelperioden; die beiden Teile jeder einzelnen harmonisch und melodisch gleich. Die Durchführung behandelt zunächst in zweimal acht Takten die erste, darauf in gleichem Umfang die zweite Doppelperiode. Die Modulation geht dabei im ersten Teil abwärts, im zweiten wieder aufwärts; die Steigerung wird weitergeführt von einem stetig verkürzten 24-taktigen Zwischensatz. (Dieser Zwischensatz ist ein gutes Beispiel für das, was ich das „Gesetz der Schwere in der Tonkunst“ nenne. Man trenne die einzelnen Glieder, und man wird sich überzeugen von der immer schnelleren, beschleunigteren Bewegung. Die 24 Takte zerfallen in 2. 4 + 4. 2 + 8. 1.) Endlich die Wiederholung: eine modulatorisch steigende Wiedergabe der ganzen ersten Doppelperiode, und Abschluß mit dem ersten Teil der zweiten. — Alle drei Abschnitte sind

verbunden durch eine stetig anwachsende Dynamik. Die Wiederholung setzt ein mit dem stärksten Fortissimo.

So weit wäre also alles in Ordnung, und kein Meister des strengen Satzes brauchte seinen Blaustift in Bewegung zu setzen. Aber diese Harmonik! Wie es da wimmelt von leeren Quinten, von Oktaven- und Quintenparallelen und anderen verbotenen Früchten! Und dann die zweite Doppelperiode des Themas: was soll das heißen, Note für Note das Grundthema des ersten Satzes zu wiederholen?

Aber was gehen uns diese Regeln an! Alles ist erlaubt, was seelisch richtig ist. Und sind diese Takte seelisch richtig?

Lauschen wir ihnen einmal mit den Ohren des Künstlers.

Da fällt uns bereits im Thema ein merkwürdiger psychologischer Gegensatz auf: der Unterschied der beiden Doppelperioden. Die erste eine leis wiegende, eintönige Weise, ein fernes Schalmeienspiel, das uns sanft einschläfert. Die zweite eine bange Frage, ein plötzliches Besinnen, ein Aufwachen aus dem Halbschlummer und ängstliches Umherblicken.

Was dieser Gegensatz soll, zeigt die Durchführung. Eine durch vier Takte hindurchgähnende leere Quinte neutralisiert zunächst die Stimmung der zweiten Themahälfte. Die erste setzt von neuem ein. Und wieder und wieder hören wir jene einschläfernde Melodie. Halbton um Halbton gleitet sie nieder, immer leiser — bis sie endlich in kaum hörbarem ppp unsere müden Sinne gefangen hält. Dann aber folgt der Umschlag. Die schwere Frage des zweiten Themas wälzt sich heran. Ganz leise, ganz dumpf erst. Aber sie steigt und steigt und schwillt an, immer lauter und mächtiger — und dann, dann gellt und brüllt es uns in den

Ohren: die sanfte Weise, urplötzlich verwandelt zu einem furchtbaren Daimonion.

Will man eine nähere Erklärung? Ich dächte, sie ist unnötig. Noch habe ich dieses Quintett nicht gehört. Aber beim einfachen Durchlesen der Noten drängte der Hintergrund dieser Töne sich mir auf mit der Deutlichkeit einer Vision: Das lange Hinausstarren in die stummen Weiten einer stillen Natur und das selige Verlorensein in ihren Fernen; dann ein erstes banges Herzklopfen; und wieder ein Sichvertiefen in die erhabene Ruhe; länger und länger; dann plötzlich wieder die leise Angst; wächst und schleicht näher, droht und langt aus — ein letzter Blick in die Natur — da ist es um uns geschehn: die Erhabenheit rings ist verhext in tausend schreckliche Fratzen, die grinsend ihre fletschenden Zähne uns entgegenbläcken.

Die geschilderten beiden Stellen des Quintetts, wie sie im Quintett selbst außer jeder Parallele stehen, finden auch in den unmittelbar folgenden Werken Sindings noch kein Gegenstück. Die „Klavierstudien" (bei Karl Wasmuth, Christiania-Leipzig) sind drei dankbare Virtuosenstücke mit viel Fortissimo und herumstiebenden Oktaven. Es gärt wohl viel unruhige Nordlandsmusik darin, zu einer rechten Klärung aber kommt es nicht.

Eher schon ist das in der „Romanze für Violine und Pianoforte" (Karl Wasmuth) der Fall. Eigentümlich berührt hier zunächst die häufige Wiederholung des Themas (die Einschaltung z. B. zwischen der Durchführung und dem zweiten Thema): ein specifisches Ausdrucksmittel, das wir noch kennen lernen werden. Hervorragend aber ist namentlich die Durchführung im zweiten Teil, die durch die ein-

heitliche Steigerung so monumental hervortritt; dann nach ihrem Fortissimo das plötzliche Pianissimo der Wiederholung des ersten Themas, das sich niederzuducken scheint vor irgend einer unsichtbaren Macht. Leider hat auch hier Sinding noch nicht den Mut der Tragik. Wie die Es-moll-Variationen schließlich in Es-dur enden und der zweite und letzte Satz des Quintetts befriedigend auslaufen, so fehlt auch der Romanze nicht die Versöhnung, die beruhigende Katharsis.

Nach den „Liedern und Gesängen“ (im Verlag von Hals) und vor Drachmanns „Buch der Lieder“ hat die Violinsuite in A-moll (Verlag von Peters, Leipzig) ihre Stelle, ein Werk, das scheinbar ganz in alten Formen und Harmonieen aufgeht und doch ganz von neuem Geist erfüllt ist. Wie Nietzsche seine kühnsten Gedanken erst nur in der salbungsvollen Form alttestamentarischer Redeweise zu offenbaren wagte, so ist es, als ob Sinding zum ersten Angriff auf die alte Form die alte Form selbst gewählt hätte. Es ist eine doppelte Ketzerei in diesem Werk, in der Form nicht weniger als im Inhalt. Wer Ohren noch hinter den Ohren hat, dem klingen die archaistischen Melodieen dieser Suite fast wie die Erzählungen eines Satirikers, der allzu moderne Ereignisse in den Tagen ferner Völker und Zeiten sich abspielen läßt, deutlicher und deutlicher von der Gegenwart redet, um dann plötzlich, wenn man ihn gerade zu fassen glaubt, mit kurzer Wendung wieder auf die harmlose Scheinumgebung seiner Erzählung zu weisen. So Sinding in dieser Suite. In den braven, breiten Adagioschlüssen z. B., die sich anhören wie eine treuherzige Moral, ein beruhigendes „Hört ihr Leut' und laßt euch sagen“ nach den sehr wenig ruhigen Vorgängen.

Ich wies schon auf die Vorliebe der altskandinavischen Volksmusik für den liegenden Ton hin. Dieser harmonischen Eigentümlichkeit entspricht eine melodische: das häufige Wiederholen einer und derselben Tonfigur. Auch das ist, wie die Erscheinung des Orgelpunkts, ursprünglich kein ausschließlich altskandinavisches Element. Nicht nur die älteste Musik, auch die älteste Dichtkunst ausnahmlos aller Völker zeigt die eigentümliche Freude des Kindes am scheinbar sinnlosen Wiederholen rhythmischer Figuren. Wenn der Eskimo in endloser Wiederholung „Großer Häuptling! Großer Häuptling! Großer Häuptling!" vor sich hinsingt, so ist das derselbe Trieb, der den Schwarzen stundenlang den Kuckucksruf abterzen oder das Kind „Eia, Eia, Eia" plärren läßt.

Durchaus individuell skandinavisch aber ist die Umdeutung, die man allmählich dieser primitiven Melodik giebt, jene Umdeutung ins Psychologische, die bereits dem liegenden Ton einen neuen Wert, eine neue Entwickelungsfähigkeit verlieh: was einst bloßes Hilfsmittel, bloße Dressur des Ohres war, wird nun Ausdrucksmittel eines dämonisch-unheimlichen Seelenzustandes.

Eine alte Volkssage beschreibt diesen Zustand. Melodieen gab es, die kein Menschenhirn ersinnen, sondern nur der Nöck oder Strömkarl lehren konnte. Man mußte dem Fluß ein schwarzes Lamm opfern, wollte man sie erfahren. Wehe aber dem Unglücklichen, der die übermenschlichen Weisen nachzuspielen wagte! Er konnte sie nicht genug hören, wie im Krampf krallten seine Finger sich um den Hals des Saiteninstruments und spielten die Melodie immerzu, immerzu, bis ein Mitleidiger die Saiten zerschnitt. Mit

einem gellen Accord brach das Spiel dann ab und der Bann war gelöst.

Man sieht, bereits der alten Volksmusik war der Geist auch der Götterdämmerung nicht fremd. Was sie aber in ihrer Stammelsprache so unvollkommen nur aussprechen konnte, mußte sie vorerst der gewandteren Dichtkunst überlassen. Nach jahrhundertelangem Schlaf ringt sie nun in Sinding auch nach dem musikalischen Ausdruck ihrer tiefsten Stimmung.

In der unscheinbaren Violinsuite kommen die beiden Elemente der alten Melodik, die stehende Wiederholung und der jähe Abschluß, zum erstenmal klar heraus. Wie gleichgültig behandelt der erste Satz alle Zwischenglieder! Das Hauptthema und immer wieder das Hauptthema drängt sich vor, in allen Lagen und Tonarten — eine dämonische Melodie, die uns nicht losläßt und unsern gehetzten Geist bis in alle Enden der Welt verfolgt. Dann im Schlußsatz zweimal diese schrillen Accorde, dieses jähe Zerspringen der heißgespielten Saiten, der heisere Aufschrei in der Einsamkeit, das sind verräterische Augenblicke, in denen Sinding, in denen die neuskandinavische Musik einmal ihre Hülle abwirft.

Hat Sinding in der Violinsuite mit dem individuellen Melodiegefühl seiner Heimat eine der einfachsten Instrumentalformen zu bewältigen gesucht, so wagt er sich in seinem nächsten Werk, dem Klavierkonzert (bei Hansen), an die kunstreiche Form der Sonate. Noch giebt er der alten Form soviel nach, daß er einander kontrastierende Themen in der von ihr vorgeschriebenen Ordnung sich ablösen läßt. Aber mit einer bewundernswerten Kühnheit weiß er das ganze dreisätzige Werk doch so unter das Prinzip der wieder-

holten Melodie zu bringen, daß alle Themen des zweiten und dritten Satzes nichts sind als bloße Wiederholungen der Themen des ersten, unterschieden nur durch harmonische und rhythmische Aenderungen. Das keck herausfordernde Thema der ersten Einleitungstakte begegnet uns wieder im Andante, hier aber in Moll, und in dem langsam tappenden Schritt eines melancholischen Träumers; im Schlußsatz springt es uns gleich zu Anfang in fröhlich tanzendem $^6/_8$-Takt entgegen. Ebenso wiederholen sich die beiden andern Hauptthemen im Finale. Sie werden unterbrochen durch Zwischenfiguren, durch eine wechselnde Rhythmik bald gehemmt und bald gehetzt; aber immer doch kommt ihre ursprüngliche Natur wieder zum Durchbruch. So genau die wesentlichsten Formen der alten Sonate bewahrt sind: in diesen Wiederholungen, die sich in weiten Bogen von Satz zu Satz ziehen und das Ganze wie mit einer ungeheuren Kuppel überwölben, ahnt man bereits die Umrisse einer völlig neuen Form.

Daß ein tiefes Seelenproblem in den Accordfolgen sich abspielt, daß die sehnsuchtsvollen Töne des zweiten und der Siegesschritt des dritten Themas nicht bloß einer äußerlich schönen Kontrastwirkung zu Liebe gegenüberstehen, wird niemand leugnen. Man könnte das Ganze fast als die Lebensgeschichte der Persönlichkeit auffassen, deren Charakter die Einleitungstakte des ersten Satzes andeuten, in einer Weise etwa, wie Richard Wagner seine Person durch Leitmotive charakterisiert. Wie ein Leitmotiv erscheint dieses Thema wieder in den verschiedensten Harmonieen und Gangarten. Im einzelnen aber seine Entwickelung zu erläutern, dazu wäre die Wiedergabe einiger Stellen des Werkes selbst

von nöten. Nur im Andante ist die Stimmung klar genug zu einer Schilderung in Worten.

Jeder Einzelmensch, der abseits der großen Straße seine eignen Wege geht, der nur sich selbst in seinem Innern finden will, hat Stunden durchlebt, in denen er den verzweifelten Gethsemaneruf „Wozu das alles?!“ in seine Seele hineinschrie, und keine Antwort aus der Tiefe ihn tröstete. Schlaflose Nächte sind meist die Zeugen solcher Stunden. Jene schrecklichen Nächte, in denen die Uebermüdung unsere zitternden Nerven nicht ruhen läßt, und wir im Schweiß gebadet den pochenden Körper hin- und herwälzen. Wie mit schweren, schwarzen Farben breitet es sich da auf einmal über alles, was uns erhaben dünkte. Das ganze schöne Ziel, das uns in unbestimmtem Dämmer vorschwebte, dem wir entgegengehen wollten, weiter und weiter, bis wir es mit Händen greifen könnten, scheint uns auf einmal eine lächerliche Nichtigkeit. Und dieser Nichtigkeit konnten wir unser Bestes opfern! . . . Andere Bilder der Vergangenheit tauchen vor uns auf. Lachende Mädchenaugen, bechernde Gesellen, blühende Gründe und rauschende Höhen — tausend farbenglitzernde Dinge, an denen wir nur flüchtig naschten, weil sie uns so wertlos, so unendlich wertlos schienen neben unserm Ziel — ah, wie wir die Herrlichkeiten nun alle erkennen, mit welch blinder Gier wir uns jetzt darauf stürzen wollten — jetzt wo es zu spät ist! Und weshalb zu spät? Aufschreien möchten wir und mit der Faust dreinschlagen, da wir jetzt wieder das Daimonion vor uns sehen, unser lächerlich grandioses, heilig verruchtes Ziel!

Das ist die Stimmung dieses Andante. In einzelnen, vorsichtig wie im Finstern tastenden Tönen erst jene Grund-

melodie. Dann schwillt es langsam an und rundet sich zu Accorden. Mürrisch erst und gleichgültig. Bald leidenschaftlicher und lauter. Im gellen Fortissimo tobt es sich endlich aus. Dann plötzlich, ganz leise, weit herüber aus der Ferne, die Sehnsuchtmelodie des zweiten Themas. Sie kommt näher und näher, und immer strahlender scheint sie und verlockender — und immer unbarmherziger wühlt sie den Schmerz auf — den Schmerz über ein verlorenes Leben. Ein geller Aufschrei — und aus den untersten Tiefen scharrt und gräbt und wühlt es sich herauf, zu einem Fluch, einem fürchterlichen Fluch über den Dämon, der alles das verhängte. Dann eine plötzliche Ermattung. Die Müdigkeit erlöst den gefolterten Körper, und leise, wie sie kam, verstummt die Melodie.

Drei instrumentale Werke folgen noch dem Klavierkonzert. Eine „Suite in F-dur" und eine „Sonate in C-dur" (bei Hansen), beide für Violine und Klavier, schließlich eine „Sinfonie in D-moll" (bei Peters), das erste selbständige Orchesterwerk Sindings.

Es ist vom höchsten Interesse, die Entwickelung zu verfolgen, die sich durch diese Werke zieht. Ein stetes Ringen und Kämpfen um neue Werte, und ein Ausgestalten der bereits gewonnenen. Wer sich tiefer in diese Werke hineinarbeiten will, dem möchte ich zunächst eine Beobachtung der Art und Weise empfehlen, wie Sinding allmählich die Durchführung eines Themas über den ganzen Satz ausspinnt, bevor er die größeren Linien verfolgt, die den Sätzen insgesamt eine höhere Einheit geben. In der Suite sind die Fugen noch deutlich zu erkennen. In der Sonate (dem ersten Satz namentlich) schon weniger. Die Sinfonie

vollends weiß in ihrem Allegro die einfache rhythmische Figur  mit einer Konsequenz durchzuführen, wie sie die Musikgeschichte seit Beethovens siebenter Sinfonie nicht mehr erlebt hat.

Eine musikalische Neuerung der Sinfonie verdient noch besonders hervorgehoben zu werden: die Vereinheitlichung eines ganzen Satzes durch eine planmäßige Dynamik; angewandt im Andante. Das dynamische Prinzip, das hier in weitester Form ausgestaltet wurde, ist geschaffen von Wagner. Es besteht darin, eine Reihe von Takten durch ein großes Crescendo zu verbinden; aber nicht ein Crescendo, das ununterbrochen stetig wächst, sondern sich zusammensetzt aus einer Reihe kleinerer Crescendi, denen jedesmal eine dynamische Senkung folgt (Beispiele bei Wagner: der Zug zur Kirche im „Lohengrin“, Isoldes Liebestod, das Heraufsteigen der mit dem Hort beladenen Nibelungen im „Rheingold“, das Niedersinken Brunhildes in der „Walküre“ u. s. w.). Die eigentümliche psychologische Wirkung dieser Dynamik, die ungeheure Spannung, die das immer wiederholte Ablassen bei der doch stets wachsenden tieferliegenden Steigerung hervorruft, kam dem skandinavischen Empfinden besonders nahe. Sinding griff es zum erstenmal auf und in diesem Andante hat er es über die bloße Nachahmung hinaus zu erweitern gewußt. Ueber einen ganzen Satz erstreckt sich hier die Steigerung, die früher nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Takten in sich schloß. Alle Mittel der Instrumentation mußten zu Hilfe kommen, dieses breite, allmähliche Sicherheben herauszubringen. Das Pianissimo des Anfangs, hier das ganze Thema durch gehalten, von den Streichern und Holzbläsern getragen; nur zwischendurch,

leise, wie aus tiefen Klüften heraufhallend, die Sehnsuchtsklänge der Hörner. Beim ersten Anschwellen erheben diese Klänge sich zum Forte. Im zweiten Ansetzen treten die Trompeten hinzu; auch vorerst nur im Pianissimo, ihren Glanz wie von dunstigen Fernen verschleiert. Dann ihr allmähliches Wachsen. Ferner das Auftreten der Posaunen. Endlich, beim erlösenden Aufschrei, das überstarke Unisono der Posaunen, Trompeten und der Tuba.

Der ganze Sinding, die vollendete neue Form freilich ist auch in der Sinfonie noch nicht zum Ausdruck gekommen. (Die Sinfonie als die große Einheit gefaßt, die Sindings Entwickelung uns ahnen läßt.) Den weitesten Ausblick bieten bis jetzt immer noch die Andantesätze. Ihre Grundstimmung haben wir kennen gelernt. Vielleicht, daß aus den Tiefen dieser unendlich stimmungsvollen Sätze die Macht allmählich aufwächst, die den ganzen stolzen Bau der neuen Form überragt und beherrscht.

* * *

Es ist lange her, daß die alte sinfonische Form den höchsten musikalischen Ansprüchen nicht mehr genügte: Beethoven war zeitlebens bemüht, sie umzustoßen. Seine dritte, sechste und neunte Sinfonie zeugen davon. Merkwürdig, wie oft er in seinem Streben nach Erweiterung der Form den Idealen nahekommt, die Sinding der skandinavische Volksgeist unmittelbar eingab. In den Anfangssätzen von nicht weniger als drei Sinfonieen (der 5., 6. und 7.) wendet er das Prinzip der Themawiederholung an. In der „Neunten“ findet sich gar ein erster Versuch, in Sindingscher Weise die Sätze unter einander durch gleiche Themen zu ver-

binden: der Schlußsatz wiederholt in einem Intermezzo (vor dem Chor) die Hauptthemen der ersten drei Sätze. Zu einer vollen Umgestaltung konnte Beethoven sich nicht durchringen. Die Hauptbedingung fehlte: die Berührung mit der Zeit. Ein verbitterter Schicksalsmensch wie Michelangelo, mußte Beethoven sterben, ohne sein Ziel von Ferne zu sehen.

Die kleineren Geister der Romantik folgten. Es waren tüchtige Spezialisten, die in irgend einem Element der Tonkunst, in der Schilderung irgend eines Seelenzustandes Vortreffliches leisteten, denen aber die Hauptsache fehlte: Totalität, Einheit der Persönlichkeit. Der ungeheueren Aufgabe einer Neugestaltung der großen Form waren sie nicht gewachsen. Dann trat Wagner auf. Eine in Wahrheit abgeschlossene Persönlichkeit, eine geniale Natur, die zusammenfassen und aus der Fülle heraus neu schaffen konnte und doch spurlos an der Sinfonie vorüberging.

In seiner Abhandlung über den „Fall Wagner" wies Nietzsche auf eine Thatsache hin, die jedem, der Wagner nicht bis in den letzten Takt analystisch nachgegangen ist, ungeheuerlich erscheint: die Thatsache, daß der Meister der Tetralogie ein Meister — nur im kleinen ist. Er versteht es wohl, „in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße zu drängen", aber ein Meister im großen, ein Musiker etwa, der eine Ouverture aus ganzem Holze schnitzen kann, das ist Wagner nicht. Mit Recht verachtet Nietzsche den Wagner, der außerhalb der Bühne bekannt ist. Den Wagner der Tannhäuser-Ouverture, oder gar des Tannhäuser-Marschs, des „Zirkus Walküre" u. s. w. „Das ist zur Ueberredung von Massen erfunden, davor springt unsereins wie vor einem allzu frechen Affresco zurück."

In einem nur ist Nietzsche im Unrecht: in der Geringschätzung dieser Miniaturarbeit. „Wagner hat das Sprachvermögen der Musik ins Unermeßliche erweitert“, sagt Nietzsche sehr richtig. Daß er darüber die große Form vergaß, daß der Dramatiker Wagner den Sinfoniker erstickte, das ist ganz gewiß kein Vorwurf für ihn. Gerade mit dieser Einseitigkeit hat er eine neue Großform vorbereitet. In der so verachteten „Theatermusik“ fanden die großen Reformatoren noch jedesmal ihren Ausgangspunkt. Auch Gluck war ein bloßer Miniaturist, ein Schauspieler der Musik. Waren aber die Sinfoniker Mozart und Beethoven denkbar ohne Gluck?

Ein dunkles Ahnen, daß die großen Neuerungen Wagners schließlich der reinen Instrumentalmusik zu gute kämen, scheint die Orchesterkomposition der beiden letzten Jahrzehnte zu beleben. Aber keiner der vielen „klugen Affen Wagners“ hatte die Kraft, ganz in die Tiefe der neuen Kunst hinabzusteigen. Sie alle blieben bisher musikalische Asthmatiker. Ihre Werke, in denen die Töne bald in wahren Katarakten hervorbrechen und bald tropfenweise im Sand verrinnen, versprechen kein langes Leben.

Da tritt Sinding auf. Er versteht den wesentlichsten melodischen Gedanken Wagners, das Leitmotiv, ins Sinfonische zu übersetzen, er weiß zusammenzufassen, weiß die Themen unter einander auch psychologisch ins Gleichgewicht zu bringen. Schon hat er eine neue Einheit im Einzelsatz gewonnen, und mehr als ein Symptom spricht dafür, daß er diese Einheit einmal über das Ganze wird ausdehnen können. 1894.

John Henry Mackay.
(Novellen.)

Herbstnebel durchirren die Luft. Das ist die Zeit, wo die Gespenster am hellen Tag ihr Wesen treiben. Nichts Festes kann sich mehr halten. Himmel und Erde wogen ineinander. Die Körper schmelzen, und die Farben zerfließen.

An solchen Tagen kann es kommen, daß einen die Großstadt mit ihrem Lärm ängstigt wie ein Albtraum. Man sieht nicht mehr die Ursachen ihres ewigen Knatterns und Stampfens. Wagen, Menschen, Maschinen — alles hat sich aufgelöst in ein Chaos formlos gigantischer Gespenster. Gespenster, die auf uns zurollen, über uns wegdonnern könnten. Ein Unbehagen packt uns, das sich steigern kann zu entsetzlicher Angst. Dann hält es uns nicht mehr in dem Getöse. Wir entfliehen ihm so schnell wir können.

Und wenn es dann hinter uns liegt? Wenn weit draußen der letzte Vorstadtlärm ertrunken ist in einem Meer von Schweigen? ... Ja, dann kann die einsame Stille uns noch fast enger das Herz schnüren, als vorher der Lärm. In der grauen Unendlichkeit erscheinen wir uns so winzig, so verloren, daß es uns beinah schwindelt. Es ist so tot um uns, so still. Am stieren Himmel rauscht etwas wie der

schwere Flügelschlag der Reue. Die Herbstsonne starrt so müde in den Nebel, wie mit gebrochenem Blick — uns ist, wir gingen durch ein Totenzimmer. Wir halten den Athem an und dämpfen den Schritt.

Und dann taucht vielleicht ein armes Wesen vor uns auf, ein altes Holzweib oder ein blödsinniger Tagelöhner. Es trottet blöd an uns vorbei und fühlt nichts von Trauer und Melancholie. Aber uns ist plötzlich, es müsse furchtbar leiden. Ein unsägliches Mitleid durchwühlt uns. Wir möchten ihm die Last vom Rücken nehmen, möchten es zum Lachen bringen mit drolligen Geschichten, es in unsere Stube locken, wo es in dem Halblicht jetzt so traulich sein muß, mit ihm die Schlummerstunde verplaudern, — wer zählt die Wünsche alle auf!

Sie ist entsetzlich, diese Zeit, wo sie den Sommer zu Grabe bringen, und das große Sterben durch die Natur geht. Aus einem ratlos tastenden Hin und Her wehmütiger Erinnerungen und banger Ahnungen schleppen sich mühsam vage Wünsche auf, um in kranker Schlaffheit gleich wieder hinzusinken. Als ob der Nebel, der alle Linien verwischt, sich über unser Denken schliche und alles Feste dort auflöste. Es fängt an in uns zu taumeln. Unser Ich verliert seinen Stolz. Alles gleitet auseinander, zergeht hilflos in etwas Allgemeines.

Wie die Großnatur so unmittelbar uns packt, so herrisch uns ihr dumpf brütendes Leben aufzwingt, schnellt in unserem Gehirn die lange Entwickelungskette zurück. In jene Zeit, da die Pflanze unfrei aus dem Boden ihre Kräfte sog; jene andere Zeit, da der Embryo mit offenen Adern im Mutterleibe lag und schutzlos dem fremden Körper preis-

gegeben war. Der furchtbare Fluch der Unselbständigkeit und Ohnmacht trifft uns. Das ist der jähe Aufschrei des Mitleids, das uns dem ersten Bettler an die Brust werfen möchte: wir brauchen eine Stütze.

* * *

Weit hinten, irgendwo im Pommerschen haben sie Schnell als Schulmeister angestellt. Eine verschüchterte, unselbständige Natur, dieser Ortsschulmeister. Niemals hat er gewagt, hinter das große „Du sollst!“ ein „Warum?“ zu setzen. Sein Leben blieb ein ewiges Gehorchen. Willig ließ er sich von den Pflichten und Pflichtchen des Tages von einem Jahre ins andere hetzen und sich ruhig alles nehmen, was sein Dasein größer, edler machen konnte.

Einmal nur schien es sich bessern zu wollen. Das war damals, als er noch Seminarist war in Berlin und als Privatlehrer an alle möglichen Thüren klopfte. Da hatte ihn Bergmann gefunden. Eine jener friedlosen Kainsnaturen, die der Zwiespalt zwischen dem Alleserkennen und dem Nichtskönnen zu grausamen Spöttern macht, und deren Freundschaft nur um solche Geister wirbt, die zu blöde sind, den Riß ihres Innern zu sehen. Schnell war Bergmanns einziger Freund. Durch ihn hatte der arme Schulmeister etwas von den Freuden der Welt kennen gelernt.

Aber freilich, das ist nun lange her. Sieben Jahre unterrichtet er nun schon seine pommerschen Rangen. Er ist Familienvater geworden. Neue Pflichten, und immer wieder neue. Das einzige schöne Bild seines Lebens verstaubt zur Unkenntlichkeit.

Da kommt eines Tages ein Brief aus Berlin. Ein mysteriöses Schreiben, das ihn mit größter Besorgnis erfüllt für seinen Freund. Er kann ihm vielleicht noch helfen. Freilich, dann müßte er kurz und fest zugreifen. Eine gräßliche Aufgabe für ihn. Aber wie sich bei den Gedanken an seinen Freund Erinnerung an Erinnerung in sein Gedächtnis drängt, entschließt er sich zu dem Unerhörten. Er nimmt Urlaub und reist nach Berlin.

Nach zwei Tagen hat er die Leiche seines Freundes gefunden. — —

Das der Inhalt eines merkwürdigen Buches von J. H. Mackay. Wer von diesem Buch — sein Titel lautet „Die letzte Pflicht“ — nichts als den Inhalt kennt, könnte es leicht für ein Erzeugnis jenes sattsam bekannten Bädeckerrealismus halten, der natürlich zu sein glaubt, wenn er die Natur kopiert. Die Art der Ausführung, rein äußerlich genommen, scheint diese Annahme zu bestätigen. Mit reporterhafter Genauigkeit schildert Mackay alle die Orte, an die der pommersche Schulmeister auf der Suche nach seinem Freund hingeführt wird, und wo er in irgend eine Alltagsgesellschaft gerät, wird uns die Bekanntschaft keiner Null aus diesem Kreis erspart.

Und doch liegt hinter dieser trocknen Thatsächlichkeit, diesem nüchtern kalten Stil ein Etwas versteckt, das weit hinausgeht über den Nichtsalsrealismus. Wie wir den Schulmeister begleiten auf seiner Irrfahrt, von einer Gegend in die andere geworfen werden, und doch immer wieder an die alten Plätze zurückkommen, um uns ratlos zu fragen „Was nun?“ — ist das nicht gerade, als träumten wir einen jener gräßlichen Träume, wo wir in der Angst vor einer

Gefahr laufen, daß uns der Schweiß ausbricht, und doch nicht von der Stelle kommen? Und dann, wenn wir am Ende Schnell still und ohne Bitterkeit zurückkehren sehen in seine alte Knechtschaft, als ob sich das so von selbst verstände, dann überschleicht uns eine Stimmung, so tief und wehmütig, wie die Erinnerung an ein längst verwehtes banges Ereignis. Sie ist nicht heiß und leidenschaftlich, diese Stimmung, aber sie erfaßt doch den ganzen Menschen. Wie mit leichtem Nebel zieht sie sich über die Seele, und öffnet das Ohr für die stumme Klage, den unhörbar feinen Ton, der durch die graue Natur geht. Alles ist da nüchtern und kahl, wie eine Herbstlandschaft mit nackten Bäumen und verregneten Straßen. Und doch alles stimmungstief, wie eben eine solche Landschaft.

Das Buch „Die letzte Pflicht“ ist bezeichnend für den Novellisten Mackay. Immer und immer wieder kommt er zurück auf jene Schlecht-Wetter-Stimmung, jene verzweifelt öde Monotonie des fallenden Regens. Als ob diese eine Stimmung, dieser Spleen des Geistes ihn Tag und Nacht verfolgte, als ob er nach immer neuen Gestalten suchen müßte, sich seiner zu befreien. Immer wieder differenziert er es, in immer neuen Gestalten und Thaten läßt er es sich ausleben und -wachsen — und immer wieder scheint es über ihn zu kommen und ihn zu zwingen, daran zu saugen, sich an ihm allein zu nähren.

„Eine Geschichte ohne Handlung“ nennt Mackay „Die letzte Pflicht“. Geschichten ohne Handlung, das sind auch seine übrigen Novellen. Ohne Handlung — und ohne Helden. Denn diese Menschen von der Peripherie des Lebens sind keine Helden. Einmal in ihrem trostlosen Da-

sein haben sie verstohlen an den großen Gütern der Menschheit genascht. Doch gleich danach sind sie scheu bei Seite geschlichen. Nie haben sie eine große Freude ganz ausgekostet, nie ganz die Tretmühle des Alltagslebens verlassen. Und doch werden wir warm für sie. Das Mitleid wird in uns wach, das unbarmherzige Mitleid, das uns am Herbstnachmittag beim Anblick eines Bettlers überkommt.

Da ist die Geschichte des alten Kaufmanns. „Da erinnerte er sich plötzlich ...“ überschrieben. Sein Leben muß köstlich gewesen sein, denn es ist Mühe und Arbeit gewesen. Und doch will keine Zufriedenheit über ihn kommen, als er nun am Abend seines Lebens sein Geschäft niederlegt und die große Bilanz seines Daseins zieht. Ein unbestimmtes Gefühl plagt ihn. Irgend etwas muß ihm gefehlt haben im Leben. Es läßt ihm keine Ruhe, er sucht und sucht. Und da erinnert er sich. Eine vergessene Liebe kommt ihm ins Gedächtnis. Sie hat nur wenige Tage gedauert, aber mit flammender Schrift sich in seine Seele gebrannt. Ein wahnsinniger Wunsch reckt sich nun in ihm hoch: er muß sie wiedersehen! Ueber ein Menschenalter hat er nichts von ihr gehört, sie haben sich nie geschrieben, kannten sich kaum beim Namen, aber — er muß sie wiedersehen! Und er fährt in die fremde Stadt, wo er sie getroffen hatte. Er eilt an den Platz, wo sie sich das Stelldichein gegeben hatten. Am Weg erkennt er alles wieder, und schon durchglüht ihn Hoffnung. Da, wie er den Platz vor sich sieht, kracht das Luftgebäude zusammen. Er stiert vor sich hin. Aber der Rationalist in ihm, der den Romantiker ein langes Leben durch beherrscht hat, siegt. Er fährt wieder nach Hause, an den Stammtisch der in Ehren er-

grauten Freunde. „Allen fiel es in der nächsten Zeit auf, wie schnell er alterte. Sie sprachen zuweilen darüber und meinten, die gewohnte Beschäftigung fehle ihm."

Auch hier wieder, überall diese trockene Aufzählung, diese platte Erzählungsmanier — und doch diese unsagbar tiefe Stimmung. Dann das Auftauchen der Erinnerung, erst ganz kurz und grell wie ein aufzuckendes Magnesiumlicht, dann allmählich aus dem Dunkel heraus formenkräftig und farbenglühend — wie innig traulich dies Bild mitten im grauen Einerlei jenes verdumpften Lebens! Das ist der süße Zauber, der sich durch unser kleines Zimmer dehnt, wenn draußen die Herbstnebel langsam sich auflösen in einen sinnig stillen Regen. Die ganze Welt wird so behaglich eng mit einmal, als ob sie warm und weich sich uns anschmiegte. Und wir fühlen uns so glücklich dabei, so abseits aller Verstimmung, wie damals, als wir noch Kinder waren, als wir am Samstag Nachmittag in einem Winkel des Spielzimmers uns ein kleines „Haus" aufbauten, wo wir uns hineinkuschelten und alles Leid der Schule vergaßen.

Und dieses ganze schöne Bild plötzlich verweht wie eine Lufterscheinung. Die nüchterne Wirklichkeit um uns, mit ihrem plumpen Fuß alles niedertretend, was wir uns nahe fühlten. — —

* *
*

Mackay, sagte ich, geht über den bloßen Naturalismus hinaus. Er besitzt wohl die Fähigkeit, so gut wie irgend ein Naturalist wiederzugeben, was er sieht. Aber er will nicht die Wiedergabe, sondern die Auswahl. Das Auge des

Beobachters ist bei ihm geleitet vom Blick des Künstlers. Was diesen Künstler aber anzieht, das ist jene Stimmung des schlechten Wetters, die nur in einer ganz feinen, ganz intimen Kunst zum Ausdruck kommen kann. Ein Temperament von wunderbarer Sensibilität für das Poetische im nüchtern Alltäglichen ist der Grundzug des Novellisten Mackay. Dieses Temperament aber — und hier beginnt der besondere Fall Mackay den Psychologen zu interessieren — wurde geweckt von einer der tiefsten Stimmungen unserer Zeit.

Es sind andere Sonnen, die den verschiedenen Zeiten leuchten. Die Sonne Homers lacht uns so wenig wie die der Renaissance. Nichts mehr von dem Silberlicht des Frühlingsmorgens, das alle Dinge so hell umblitzt, auf uns lastet die Schwere eines melancholischen Oktoberhimmels.

Man halte Umschau in den Werken der modernen Kunst: Ueberall die trübe Schwermut der grauen Nebel, vergrämte Züge und schmerzgehöhlte Augen. Das legt sich bleiern über die Landschaften eines Raffaeli, Israels, Uhde, das klagt in der unendlichen Melodie Richard Wagners, das trauert in den Werken der russischen Dichter, wie Garschin, Tolstoi, Turgenjew, Dostojewski, und das ist der Lebensnerv jener großen nordischen Kunst, die das gesamte Kultureuropa so unwiderstehlich unter ihre müden Blicke zwang.

Man hat in dieser bedrückten, atembangen Stimmung Krankheit und Entartung sehen wollen. Das ist ein Irrtum. Es fehlt noch an einer klaren Vorstellung der Centralkraft jener Stimmung: des Mitleids. Nietzsche, den das Problem bisher am tiefsten faßte, hat es sehr einseitig beur-

teilt. Wenn es für ihn lediglich ein Preisgeben des Ichs, ein Minus, ein Symptom verarmenden Lebens ist, so vergißt er, daß an die Stelle, die frei wird durch das Preisgeben, etwas Neues treten kann: daß wir fremde Welten lebendiger fühlen lernen, wenn das Mitleid uns aus dem engen Ich herausführt. Es mag ein Untertauchen bleiben, das Mitleid, aber es ist dann ein Untertauchen, das neue Schätze aus der Tiefe hebt. Buddha, Christus, F. v. Assisi „entäußerten sich selbst": aber der Verlust wurde bei ihnen zum Gewinn.

So die Mitleidsstimmung der Gegenwart, die Erscheinungen zeitigte wie die Sozialdemokratie, den russischen Nihilismus, die Kunst des schlechten Wetters. Man hält heute Massenwahnkrankheiten vom Schlag der alten religiösen Bewegungen für ausgeschlossen. Keine Pandemie soll mehr die millionenfach zersplitterten Kräfte sammeln und in jähem Ausbruch entladen können. Aber sind die Scharen der Arbeitslosen, wie sie in drei Weltteilen gleichzeitig sich in Glieder ordnen, nicht ein Symptom ähnlich den großen Leidenszügen des Mittelalters, den Flagellanten, Totentänzen und Wallfahrten? Und: hat die moderne Pandemie nicht bereits heute etwas von der wunderbaren Macht jener alten Leidenszüge, die alle Spötter am Weg willenlos mit weiterschwemmte? Man sehe doch das Ende der tieferen Geister, die sich wehren möchten dagegen. Nietzsche, der das Sonnenwetter suchte, Maupassant, der sich sicher glaubte in einem Leben der Freude, Tolstoi, der noch bei Zeiten den Weg erkannte. Alles umsonst! Biegen oder Brechen. Schopenhauer behält Recht, und vor altindischer Mystik giebt es keine Rettung mehr. Mag man dem übermenschlichen Ich noch

so feierlich zuschwören: am Ende siegt doch das Mitleid, die Nächstenliebe — die Schlecht-Wetter-Stimmung.

Kann der Psychologe der Gegenwart schwanken, wo er zu lauschen hat, will er das Ohr anlegen an das große Schweigen der Zeit? Ich wüßte nicht, welche interessanteren Fälle es für ihn gäbe, als die Beobachtung der Künstler, die sich bewähren als gute Medien für die Suggestionen jener seltsamen Stimmung. John Henry Mackay als Novellist gehört zu diesen Künstlern. 1894.

Adelsteen Normann.

I.

Immer wieder kommt mir die Scene ins Gedächtnis, wenn ich die Bilder dieses Norwegers betrachte. Es war an der Nordseeküste. Hinter den Dünen erst. Kümmerliche Fichten entwanden dem Sand ihre zerfetzten Kronen. Schmutzgraue Wolken schlichen öd und blöd hinüber ins Marschland. Ein matter Wind zog hinter ihnen drein. Auch er so spät, so müde. Und hinter der Dünenwand her das Rauschen des fernen Meeres, dieser eine dumpfe Ton. Er war die Landschaft. Die verkrüppelten Fichten, die sandigen Dünenwellen, das Haideland drüben, die armseligen Hütten am Horizont. Alles war wie zusammengedrängt im atembangen Summen jenes Tones. Alles überspannt vom gleichen Schwermutsgrau — und doch alles so gar nicht einheitlich. Als müsse es auseinanderfallen, als könne es bestehen nur im stickigen Einerlei dieser leblosen Natur. Wie eine Mumie, die nur im luftleeren Grab noch hält.

Und nun der Blick vom Dünenkamm. Wie der Ton sich plötzlich gliederte! Wie er Gestalt annahm und reden konnte! Welle auf Welle. In prächtig breiten Akkorden rollten sie an, und jede einzelne tönte ruhig aus. Dann die weißen Striche der Brandung, weit hinaus ins stählerne

Meer. Möwen schossen herüber, hinüber, ihr Geschrei ein tolles Walkürenlachen. Schiffe kletterten über die Wellen, die Schwanensegel voll frischer Seeluft. Ja, das war Leben, das war Einheit! Wie der Wind da die Wellen peitschte und Wolken trieb, wie er sich ans Segel spannen ließ und die Möwen wiegte — man wurde selber fortgerissen. Wie hingenommen. Was den glühenden Tag da durchrauschte, durchrauschte die eigene Seele. Und alles Dunkel schwemmte es fort und alle kleinen Gedanken. Dann aber strömte es herein. Etwas so Neues, etwas so Anderes: das war die große Natur ringsum. Der jagende Wind und die Brandung, die ziehenden Wolken und — das eigene Ich: es war ein Teil dieser Natur geworden.

Das ist es, was von diesen Bildern wie eine unsichtbare Kraft ausgeht, dieses Sicheinsfühlen mit der Natur. Eine geschlossene Weltanschauung, die den Menschen nicht als höheres Wesen faßt, die keinen Rangunterschied macht zwischen Organischem und Unorganischem.

„Sommernacht in den Lofoten" betitelt sich eines dieser Bilder. In den Wolken stauen sich die Farben des zergehenden Lichts. In schweren Ballen lastet dicht über der Erde das Rot. Höher hinauf drängt das Gold in Strichwolken nach vorn. Noch weiter oben jagen flockige „Schäfchen"; ein reines Weiß, denn in dieser Höhe herrscht noch der ungebrochene Tag. Endlich der blaue Himmel.

Soweit wäre das Bild nicht gerade originell. An guten Sonnenuntergangsbildern fehlt es uns nicht. Wo aber hätte sich uns die Vorstellung des Sichübereinanderschichtens der Wolken so aufgedrängt? Man zeigte uns den Abend, wie ein Kind ihn sieht, das den Mond so greifbar nahe glaubt

wie seine Wiege. All die bunten Wolken waren bloße Flächen. Und selbst die standen nicht über-, sondern nebeneinander, wie angeklebt am Himmel.

Hier setzt jene Landschaftskunst ein. Nicht mehr die Fläche, sondern der Körper. Die Farben werden duftiger nach der Höhe zu, die Formen zerfließen. Und wie wir dieses Diminuendo verfolgen, rücken die Wolken vor unsern Blicken auseinander. Wir fangen an, das Dreidimensionale auch der Atmosphäre zu begreifen. Hoch und höher schwebt es auf, bis zum reinen Blau des Himmels. Doch dieser Himmel, wir sehen es, wölbt sich noch in unendlicher Ferne über den letzten Wolken, die sich in Adlerhöhe über ihre Brüder schwingen konnten.

Doch nicht genug damit.

In den scharfen umrissenen Wolken, die auch dem gröbsten Blick sich aufdrängen, giebt die Schöpferkraft der Atmosphäre sich nicht aus. Zwischen den Wolken, über und unter ihnen webt und strebt eine ganze Welt nach immer neuen Formen. Wir fühlen es, dieses Medium zwischen uns und dem All, in den tausend Stimmungen, die das Wetter uns eingiebt. Und wir sehen es — falls wir uns aufs Beobachten verstehen — in den unendlich vielen Farbennuancen, die das Luftreich unaufhörlich durchhuschen. An heißen Sommertagen, bei klarem Sonnenuntergang, dunstigen Herbstlandschaften.

Die Erscheinungen dieser Welt zu geben, das ist der größte Stolz dieser Bilder. Hier entfaltet Normann seine reichste Kunst. Die „Dinge zwischen Erd' und Himmel" stehen ihm so klar vor Augen, daß er bei ihrer Darstellung die sinnlichsten Mittel anwenden kann, ohne un-

wahrscheinlich zu werden. Die starren Formen der Klippen verflimmern im Dunst der Luft, in der Luft selbst aber ballt es sich körperlich greifbar: Himmel und Erde wachsen zusammen. Und der Punkt ist erreicht, wo jene einheitliche Wirkung sich geltend machen kann, die das Zeugnis ist einer geschlossenen Weltanschauung: einer Weltanschauung, die keinen Gegensatz mehr kennt.

Noch einmal das Lofotenbild. Die bunten Wolken geben den oberen Abschluß. Unten das Meer mit ihrem Spiegelbild. Zwischen Meer und Himmel aber jene seltsame Wunderwelt. Sie beherrscht die Natur, erfüllt sie mit ihren schillernden Farben in allen Höhen und Tiefen. Dem blauschwarzen Felsen, der in düsterer Majestät die Landschaft beherrscht, tönt sie die Schluchten und Risse und dämpft ihm das Schneegeäder. Den Wellen folgt sie zur Tiefe, und färbt den Glasperlschaum der Brandung, träumt in den Fenstern der bunten Strandhütten, umfängt die Menschen, die hier atmen und schaffen.

Wie sich da alles ineinanderdrängt! Etwas Ganzes, Unteilbares steht vor uns. Wir sehen die Landschaft nicht vom Standpunkt der Menschen am Strand, oder der Möwen über ihnen oder der Wolken oder von sonst einem bestimmten Punkt: wir leben diese Landschaft persönlich, sie selbst, sie ganz und gar. Was sich dort tummelt in den Wolken oder am Boden, was tot daliegt oder unsicher erst nach Gestaltung drängt, das alles sind uns die sich ergänzenden Organe eines Körpers, den e i n Herzschlag durchpulst. Wir staunen nicht über Einzelheiten: Alles erscheint notwendig, natürlich, einfach.

Ein Bild kenne ich von Normann, bei dem sich mir dies

Gefühl aufdrängte, als stände ich der Natur selbst gegenüber. Ein schlichtes Stück Nordland, aus Schären und Wiesen, Holzhütten und Menschen und Meer. Eben noch lag alles wie im Schlaf, eingewiegt von den leisen Lichtstrahlen einer stillen Sommersonne. Da plötzlich zieht es hoch. Ein Gewitter wühlt am Horizont. Schon jagen die Wolken herauf und langen nach der Sonne. Auf den noch glühenden Schären zuckt es ungewiß, halb Licht, halb Schatten. Doch über das Meer rollt es heran — dumpf erst, dann lauter und drohender: eine Welle stürzt ans Land.

Diese eine Welle, dieser hastige Warnungsbote eines Unglücks, das keiner wußte und doch alle ahnten, wie sie hereingeplatzt kam in die stille Landschaft, wie alles auf sie lauschte und nun erst sehen konnte und starr wurde vor Schreck — ich finde kein besseres Wort: eine Kunst von so geschlossener Wirkung ist die Emanation einer Weltanschauung, die die Natur einheitlich zu fassen weiß. Ihr Wesen erklären, heißt diese Weltanschauung formulieren.

II.

Katarakte duftigen Goldlichts überfluten den Himmel. Meer und Horizont dehnen sich, und die Felsen scheinen verklärt.

Wunderbar, welcher Friede auf dem Bilde ruht. Die ganze Natur so still, so versonnen — wie ein Kind, das Märchen hört. Wir alle kennen diese Stimmung, die Stimmung des Feierabends. Das leiseste Geräusch noch hebt sich ab. Fern her das Zirpen einer Grille, oder, am Strand, das Luftschnappen eines Fisches; wir sehen seine Kreise, wie er wieder untertaucht. Dann verstummt die

Grille, das Meer liegt glatt, und über uns wieder, und um uns der Abend, der Feierabend, mit seiner Ruhe, seinem Frieden.

Und doch, ein Etwas um uns her ruht nicht. Es summt und raunt, als ob es Worte suche: das ist das Lied der kreisenden Wasser. Töne der Welt, die Nebel ballt und Wolken schichtet. Nie und nirgends schweigt es ganz. Ob es in Gewittern tost, oder in weichen Abendnebeln über die Wiese gleitet — es ist stets da. Der Maler, dem es sichtbar wird, der im stillen Feierabend noch sein Zittern sieht, giebt nicht „subjektive" Farbeindrücke: er räumt nur auf mit der überkommenen Lüge, die irgend eine Stelle der Welt zu irgend einer Zeit glaubt scharf abstrakt zu sehen. Nie stehen die Dinge uns kalt, hart, selbstisch gegenüber. Zwischen ihnen und uns webt jene halb unsichtbare Welt. Immer — denn das Lied der kreisenden Wasser bricht nicht ab. Rastlos,wie es in grauer Vorzeit die Flüsse schuf, Felsen sprengte und Berge abtrug, schafft es noch heute. Ein ewiger Kehrreim durchrankt es die Geschichte der Menschheit und drüber hinaus die Geschichte der Erde. Wie es alle Höhen und Gründe gleich überzieht, deckt es sich hin über alle Zeiten und bildet so die große Einheit, die die werdende Weltanschauung zu ergründen sucht.

Aus den Meeren alles Leben: das die große Erkenntnis der Forschung. Aus dem ewigen Hin und Her der Fluten und Ebben sieht sie es aufsteigen. Die Algen des Sargassomeeres, die Zellenleiber der Medusen, in noch früheren, schlichteren Formen, wurzel- und widerstandslos fortgeschwemmt von flachsten Kräuselwellen — das alles nun hochgespült ans kahle Ufer. Zu unzählbaren Tausenden

sterben sie hin. Aber die Arbeit der Wasser ruht nicht. Neue, und immer wieder neue Wesen spült sie ans Land.

Da lernt es sich fügen. Die neuen Arten, die Arten des Landes erstehen. In den Boden senken die Pflanzen ihre Fasern, tiefer immer und sicherer. Bis sie wie mit Eisenkrallen das Feste umspannen und Wind und Wellen trotzen. Und die Tiere beginnen zu atmen — zu atmen aus freier Luft. Wie sie im Meer noch lernten gegen die Wasser zu schwimmen, l rnen sie jetzt sich bewegen auch außer den Wassern. Winden sich mühsam erst fort, dann hastiges Kriechen, Fliegen und Laufen — Gehen.

Das Wandelbild der Arten hat sich entrollt. Tief ins Innerste der Länder versprengt das Leben. In unzählige Formen ist es hineingewachsen, wie es den fremden Ländern und Himmeln sich schicken mußte. Kein Hinüber scheint von Art zu Art zu führen. In Millionen Teile zerspellt, was die Natur einheitlich dachte, als alles noch der Wellenschlag des Meeres umfing.

Und doch dieser ganze Wirrwarr von Form und Farbe nur scheinbares Chaos. So weit sie sich trennen mochten, so anders sie werden mußten — doch alle umschlungen von denselben Armen, alle hinlauschend auf die Töne Eines Liedes, und im Hinlauschen alle so eins wie in früherer Zeit.

Das ist das Lied der kreisenden Wasser.

Nie hat es uns ganz verlassen, das Element, das den Pflanzen das harte Gestein zerbröckelte, daß sie Wurzel fassen und fest werden konnten, das die tauben Felsen rissig macht und Gärten pflanzt in Höhen und Hängen. Wie Erinnerung umrauscht es uns, selbst am verträumten Feierabend noch, Erinnerung an ferne Urheimat. Mahnt uns an jene Ein-

heit, die alles Gewordene verknüpft, wie auch der Mensch noch und seine stolzesten Gedanken bloß letzter Wellenschlag der Meere ist.

Hier das Geheimnis der Normannschen Landschaft. Was ihr die Macht giebt zu jener einheitlich klaren Wirkung. Welche Landschaft ihn auch fesselt, welche Stunde dieser Landschaft Farbe giebt: er vergißt nie das Leben der kreisenden Wasser zu schildern. Indem wir uns aber hineinsehen in das Flimmern und Flirren dieses Lebens, überkommt uns jene kosmisch große Stimmung, die in den wogenden Meeren wühlt.

Normann ist Skandinave. Der Sohn eines Volkes also, das wie wenige auf das Lied der kreisenden Wasser zu lauschen weiß. Von Swedenborg herunter bis Ibsen hat es denn auch diesem Volk nicht an Männern gefehlt, denen der Blick in jene einheitliche Welt offen lag. Wenn nun Normann gleichwohl von allen andern sich abzuheben scheint, möchte ich den Gegensatz erläutern mit dem Doppelbild der Einleitung: die andern geben die Landschaft hinter der Düne, Norman den Blick aufs Meer.

Wie düster die Visionen dieser Skandinaven! Entweder der Blick des Sterbenden, ein Schauen mit weiten kranken Augen, oder das grelle Blitzlicht eines nächtigen Gewitters, das Brüten der ewigen Nacht, die Götterdämmerung.

Anders bei Normann: kein stilles Hinüberfließen mehr: ein starkes Ansichreißen. Das Meer liegt vor uns mit seinen hallenden Wellen, das Leben rauscht. Wie froher Gruß ruft es uns entgegen. Ein Gruß aus jener Welt, die unser aller Heimat ist, die uns noch jedesmal von neuem stärkte, wenn es einen Schritt weiter galt. 1895.

Herman Grimm.

I.

Das Homerbuch.

Die „Beeinflussungstheorie" hatte sich über die Homerfrage gemacht. Aus dem einen Homer war eine Genossenschaft von Homeriden geworden. Nach dem Prinzip der Arbeitsteilung hatten sie sich in die verschiedenen Kapitel des Werks geteilt. Ein späterer Kompilator setzte die Stücke dann schlecht genug zusammen. Aber der Zeitgeist, der den Homeriden ihre Gesänge zuflüsterte, war doch so einheitlich gewesen, daß ein Werk zustande kam.

Es ist für Grimm bezeichnend, daß er diese philologisch anerkannte Auffassung mit keinem Wort bekämpft. Sein ganzes Buch ist ein einziger Protest dagegen, aber als Künstler befaßt er sich nicht mit Widerlegungen. Er giebt den Homer, der ihm vor der Seele steht. Mag, wer will, daran glauben. Schule will er nicht machen.

Was bei dem Buch gefangen nimmt, ist in erster Linie die Kraft der Darstellung. Alles rückt in verschiedene Gründe. Alles bekommt Farbe und wirft Schatten: nicht nur an den „subjektiven" Stellen, auch wo Herübergenommnes berichtet wird.

Von noch höherem Wert aber ist die Kunst, unbefangen

zu machen. Wir lernen vergessen, was wir bisher über Homer hörten. Jung und frisch steht wieder vor uns, was uns als abgethan zu langweilen begann; mit neuer Genußkraft treten wir heran und sehen eine Schöpfung für sich, bunt wie ein Frühlingsmorgen. Jedes Ding glitzert in seiner eignen Farbe, und doch wieder Massen gegen Massen.

Zwei Welten stehen sich gegenüber. Die Götter im Olymp, und eine ringende Menschheit. Die Menschen sind hineingezerrt in einen furchtbaren Kampf. Aber sie kämpfen ungern. Sie verlangen nach Haus; das friedliche Dasein winkt ihnen von fern entzückend zu. Doch die Götter wollen es anders und peitschen sie immer wieder in den Kampf. Ein frivoler Leichtsinn läßt diese Götter die Sache der Menschen nie recht ernst nehmen. Sie begünstigen einzelne Sterbliche, aber nur soweit es angeht, ohne allzu viele Unannehmlichkeiten. Bisweilen eignen sich die Kleinen da unten recht gut zu den pikanten Intriguen, mit denen man sich das Leben am olympischen Hofe verkürzt. Aber zu wirklichen Zerwürfnissen dürfen diese Intriguen nicht führen. Kommt es einmal so weit, so zögert man auch keinen Augenblick, die Kanaille als Kanaille zu behandeln. Und die Menschen? Sie sehen das unwürdige Verhalten der Götter ein, wissen sich selbst in ihrem gehaltenen Auftreten reiner, weil Vernunft und Schicklichkeit bei ihnen doch stets wieder Oberhand gewinnen, und wagen trotzdem nicht, es mit den Göttern zu verderben. Sie haben die Herrschaft, die Macht. Ihr Leben schillert in zauberhaftem Glanz; alles, was sie thun, bewegt sich in Anmut, so daß man der bösen Herrschaft nie ganz gram sein kann.

Schon beim ersten Gesang der Ilias findet Grimm

Gelegenheit, auf diese Doppelwelt zu weisen. Ein Vergleich drängt sich ihm auf: „Lesen wir von dem ruhigen, sittlich gehaltenen Betragen des Bürgerstandes im vorigen Jahrhundert, der in Frankreich, England und Deutschland die gleichen Symptome gewissenhafter Daseinsführung zeigt, und vergleichen wir damit das Drauflloswirtschaften des damaligen Adels, der sich über den Bürgern erhob und in der That fast als eine höher stehende Rasse galt, so haben wir den Unterschied, dessen Homer sich bedient, um seine Götter als eine mächtigere Gesellschaft über den Sterblichen darzustellen.“

Der Vergleich mit dem Einzelfall der Vorrevolution ist bloßes Bild. Wenn man aber die beiden Zeiten auf ihre Triebkräfte untersucht, so zeigt sich doch mehr als oberflächliche Verwandtschaft. Wie wir den Gang der Ilias verfolgen und mit so seltener Schärfe jenen Gegensatz durchgeführt sehen, werden wir die Vorstellung nicht mehr los, daß diese Dichtung der Spiegel einer Zeit ist, die zwei Kulturen auf einander prallen sah. Eine große Vergangenheit, im verführerischen Glanz einer reichen Überlieferung, und eine Zukunft, bescheiden noch, aber beseelt von ehrlichem Wollen und tüchtigem Können. Dort Zeus und Hera, hier Hektor und Andromache.

Ist diese Vorstellung einmal ins Bewußtsein gelangt, so bedarf es für Grimm keiner großen Gelehrsamkeit mehr; sein Gefühl allein sagt ihm deutlich genug: an dieser Stelle muß ein Mann gestanden haben, eine geistige Kraft, die dem unsicher tastenden Volke zeigte, wonach es verlangte. In keiner der zahlreichen „Übergangszeiten“ hat es daran gefehlt. Nur der Wendepunkt vom Pelasgischen in die Geschichte

Griechenlands soll leer geblieben sein? Drei Jahrtausende fast war man vom Gegenteil durchdrungen und sprach von einem Homer, einem blinden Sänger, der durch die Länder umherirrte, „einer Menschenseele, deren einsamem Schöpfungstriebe Ilias und Odyssee sich entwanden als Einheiten". Die Wissenschaft der Masse, die das Gehirn eines Platon als aus denselben Zellen zusammengesetzt nachwies, wie das des ersten besten Volksredners, wollte es anders. Grimm sucht den alten Zusammenhang wiederzuschaffen.

Er sucht in Homer den Heros.

Grimm tritt als Künstler vor seine Aufgabe: die künstlerische Einheit der Ilias ist ihm der schwerste Einwand gegen den vielköpfigen Homer der Wolfschen Schule. So gut wie jeder andere sieht er die übermalten Stellen und zeigt in scharfen Umrissen, wo sich die plumpe Hand späterer Überarbeiter am alten Kunstwerk vergriff. Aber wie man bei der Kritik des Heroenkultus nur den Finger auf das legte, was große Männer von andern entlehnten, nicht aber auf das, was sie abstießen, vergaß man über der Retouche der Ilias fast ganz das alte Original. Dieses alte Original zu erklären, ist die positive Aufgabe, die Grimm sich setzt. Er will darlegen, daß Homers Gedicht, so wie es vorliegt, wie eine moderne Dichtung beurteilt werden kann. Er thut es, indem er den gesamten Inhalt der Ilias vom ersten bis zum letzten Gesang noch einmal erzählt. Nicht ein Zusatz, keine Konjunktur, nur die modernen Mittel der Darstellung sind angewendet.

Diese moderne Darstellung läßt die alte Dichtung jugendfrisch erscheinen, wie erlöst aus langem Dornröschenschlaf. Staunend sehen wir, welche planmäßige Gliederung

dieses Kompilationswerk in Massen bringt, welche dynamische Steigerung das Gedicht durchrauscht, wie scharf sich die einzelnen Charaktere sondern, den Wechsel der Situation, die Scenenfolge. Immer wieder weist Grimm auf litterarische Analogieen; wie z. B. Dickens beste Werke dem oberflächlichen Blick eine gleichgültige Aneinanderreihung kleiner Genrestücke scheinen, während in der vermeintlichen Dispositionslosigkeit die feinste Gliederung waltet, so verrät auch die anscheinend lockere Scenenfolge der Ilias in Wahrheit eine Künstlerschöpfung, die in vollendeter Abstufung Licht und Schatten zu verteilen und das Tempo zu wechseln weiß.

Man legt Grimms Homer aus der Hand wie einen Roman des Tages, wo Fragen, die uns selbst grüblerisch machen, die Personen in Handlungen und Situationen bringen. Wir lauschen intimer auf das Dichterwort, uns selbst in ihm zu finden. So sehen wir Homer umgeben von seinem Jahrhundert und seinem Volk. Wir verstehen seinen Erfolg. Er hat die Qualen seiner Zeit in sich erlebt. Aber, klarer als seine Mitlebenden, rang er sich durch. Sein Dichterauge schaut die neue Zeit, die als müheloses Erbe antreten wird, was sein Jahrhundert erst noch schaffen soll. Er genießt die sonnige Heiterkeit der Götter, den Nachlaß der Vergangenheit; er ehrt die sittlichen Ideale, in denen die Besten seiner Zeit aufgehen. Doch über alles hin sieht er die Welt, in der beides vereint eine Kultur zeugen wird, schön wie seine Vergangenheit, gut wie seine Gegenwart: Griechenland, das Land des Phidias und Praxiteles, der Säulentempel in heiligen Hainen, der makellos reinen Göttergestalten.

Das war es, was die Jonier still machte bei den Gesängen Homers. Er sagte nichts Neues. Nur weil sie selber

Homere im kleinen waren, konnte der eine Homer sie fesseln. Aber er sagte klar, was ihnen dumpf blieb, er gab ihnen die Kraft, sich all dem Trüben zu entringen. Sie fanden hier einen Punkt, um den ihr Edelstes sich krystallisieren konnte. Der Nachklang seiner Worte machte sie stark zu der Kulturarbeit, die ihnen ward. Und weit über seinen Tod hinaus reichte die Wirkung dieses einen großen Mannes. „Im Genusse seiner Dichtungen", sagt Grimm, „fanden die Griechen sich friedlich zusammen. Die olympischen Spiele waren die Anerkennung der goldenen Friedenstage, die selbst im Kriege nicht aufhörten. Homer hat die zur Schönheit strebende griechische Kultureinheit geschaffen."

Ein Vorwurf könnte Grimm von denjenigen gemacht werden, denen die überkommenen Monographieen Maßstab des Urteils sind: daß nämlich die äußere Gestalt Homers nicht scharf genug vortrete. Nach den Überlieferungen der Sage und den Andeutungen der Ilias ließen sich festere Linien ziehen. Grimm selbst deutet sie an. Die Blindheit Homers sei in der übergroßen Farbenpracht des Bildes wahrscheinlich gemacht; Miltons Gegenstück dient zur Erläuterung. Als Erbe uralter Überlieferung konnte er kein Grieche, sondern nur Trojaner sein, wofür Grimm viele Belegstellen in der Ilias findet. Diese Punkte, könnte verlangt werden, wären mehr auszuführen.

In einem Exkurs des zehnten Gesanges verweist Grimm auf ein eigentümliches technisches Mittel der Dichter, in der Charakteristik Haupt- und Nebenfiguren zu scheiden: „Immer haben die Hauptpersonen etwas Umrißloses, Allgemeines, Schwankendes im Vergleiche zu den übrigen, die, von Charakter und individuellen Besonderheiten erfüllt, viel fester

und sicherer auftreten als sie, und deren Handlungsweise wir beinahe vorauswissen." Er geht dabei von der Art Homers aus, Achill von den übrigen Figuren der Ilias hervorzuheben. In einer Fülle von Beispielen weist er nach, daß die großen Dichter aller Zeiten mit demselben Mittel ihren Dichtungen Schwerpunkt gaben.

Was so vom Dichter gilt, gilt auch vom Biographen. Handelt es sich um Geister verhältnißmäßig niederen Adels — Voltaire z. B., oder Winkelmann, K. M. v. Weber, L. Richter — so wird man in der Ausführung des Einzelnen sehr weit gehen dürfen. Die Kreise der Wirksamkeit solcher Männer sind verhältnismäßig so klein, daß man schon in der Einzelbetrachtung das Ganze nicht vergißt. Anders, wo der Flug uns höher trägt. Anekdoten über einen Platon, Rafael, Beethoven, Shakespeare zu kolportieren, scheint uns verächtlich. Grimm verwahrt sich gegen die übertriebene Genauigkeit moderner Goethebiographen. Wir wollen den „großen Mann" nicht wie ein Kammerdiener kennen, sondern wie ein Seelenverwandter. Da müssen wir von den tausend Kleinigkeiten absehen, die das einheitliche Bild vertrüben könnten. Ein Maler, der den Glanz der Sonne geben will, thut gut, nicht die Sonne selbst, sondern die übersonnten Dinge zu zeigen: der blinde Dichterheros aus Troja begegnet uns bei Grimm nur selten und nur flüchtig; den Geist jedoch, der seiner Zeit einen Mittelpunkt schuf, der als unsichtbare Kraft durch die Jahrhunderte ging, vermissen wir nirgend.

1895.

II.

„Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte."

In den letzten Schriften Herman Grimms macht sich eine stilistische Eigentümlichkeit geltend, die ihnen ein bestimmtes litterarisches Gepräge giebt. Das ist die Art, charakterisierende Zusätze, die einer bestimmten Stelle des Hauptsatzes Accent verleihen, nicht in den Hauptsatz selbst zu ziehen, sondern sie ihm nachzustellen. Getrennt durch Punkte. Er gleicht darin einem Maler, der, von seinem Bild zurücktretend, es auf die Fernwirkung hin prüft, um dann mit gestrecktem Arm noch einige Pinselstriche hineinzusetzen. Man weiß, daß diese Malweise die „dritte Periode" eines Künstlers einzuleiten pflegt. Die Periode der Weitsichtigkeit, der großen Gesichtspunkte: den Ausklang ins Unendliche.

Diese eine Nuance im Stil scheint mir von großer symptomatischer Bedeutung. Wenn ich in den letzten Schriften Herman Grimms lese, ist mir oft, ich sähe ihn vor mir, wie ich ihn als Student im Hörsaal vor mir sah. Den Künstler der Rede, der den Vortrag souverän beherrscht; der sich niemals einer Wiederholung schuldig macht; der leicht und ungezwungen nachholt. Grimms ältere Schriften sind für einsame Lektüre bestimmt. Sie wenden sich an einen Leser, der Stille um sich hat. Seine letzten Bücher umgiebt gleichsam ein unsichtbares Auditorium. Seine Worte hallen hinaus, wie in freier Luft oder in weiten Räumen ausgesprochen. Darin aber liegt etwas, das im edelsten Sinn des Wortes modern zu nennen ist. In einem Essai über Johanna Ambrosius bemerkte Grimm seiner Zeit, er fühle den Geist der Gegenwart als ein neu in sich eindringendes Element. Das

vorliegende Werk, eine Sammlung kleinerer Abhandlungen, zeigt, wie rein er dieses neue Element in sich zu verarbeiten wußte. Es ist ein persönliches Dokument. Alle diese Aufsätze sind geformt unter dem Druck jenes Umwandlungsprozesses, den Herman Grimm noch im Alter an sich erfahren konnte. Aber die Bedeutung des Mannes verleiht dem persönlichen Erlebnis einen allgemeinen Wert.

Wie immer bei Grimm ist auch in diesem Buch das künstlerische Element das herrschende. Manche dieser Essais (ich weise auf das über Jacob und Wilhelm Grimm) lesen sich wie Novellen. Alle Einzelbilder aufs liebevollste abgerundet, und unter ihnen hervorschimmernd ein Stimmungsuntergrund, wie nur lebendigste Erfahrung ihn geben kann. Es ist eigene Erfahrung, wenn Grimm die intimen Scenerieen der nachgoetheschen Zeit ausmalt, die wie in sanftem Abendlichte glühen, eigene Erfahrung, wenn er den stillen Gelehrten der schwindenden Zeit schildert in all seiner anheimelnden Enge, und es ist der neue Grimm selbst, der am Skioptikon Vorlesungen hält über neue Kunstgeschichte und zur 200 jährigen Feier der Akademie der Künste seine Betrachtungen anstellt. „Beiträge“ zur Deutschen Kulturgeschichte nennt Grimm sein neuestes Buch; aber es sind Beiträge, die durch kein Hauptwerk überflüssig werden.

Der typische Vorwurf der Tageskritik gegen die Essaibände Herman Grimms wird auch diesmal nicht ausbleiben. Auch die „Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte“ wird man hinstellen wollen als die lockere Aneinanderreihung für den Tag geschriebener Essais. Sie alle waren ja bereits einmal veröffentlicht in Zeitschriften oder als Buchvorworte. Doch wenn Leo Berg und Herman Grimm dasselbe thun,

so ist es nicht dasselbe. Grimm gehört zu den starken Persönlichkeiten, die nur Verwandtes anziehen, in diesem Ansichziehen aber alles so zwanglos gruppieren, wie die Natur das Amorphe krystallisiert. Man hat bisweilen seiner Art zu gruppieren den Vorwurf des „Arrangierten“ gemacht. Mit demselben Rechte könnte man die Figuren arrangiert nennen, die der Magnet in das Eisenfeilicht oder der schwingende Ton in den Sand auf der Metallplatte zeichnet. 1896.

III.

Zum 6. Januar 1897.

Seit einem halben Jahrhundert beinahe ist Grimm als Schriftsteller thätig. Nie hat er in dieser Zeit einen eigentlich durchschlagenden Erfolg gehabt, und doch sind seine Bücher in immer neuen Auflagen hinausgewandert. Man hat Zeit gebraucht, die Kultur zu entdecken, die in diesen Büchern steckt. Seitdem freilich kam man immer wieder auf sie zurück. Redewendungen, deren Prägung Grimm für sich in Anspruch nehmen kann, sind in die Sprache übergegangen Ihm eigene stilistische Formen und Bilder werden Schriftstellern der jungen Generation geläufig. Ohne Aufdringlichkeit und Übereilung setzt so die Thätigkeit dieses Mannes sich um zu einem immer mehr fühlbaren Kulturwert.

Die Zeit der stillen Menschen in kleinen Städten ist vorbei. Dinge, deren Bedeutung man uns nicht wie in stärkster Instrumentation in die Ohren gellt, wischt der Lärm der Großstadt uns bald aus der Erinnerung. Die allmähliche Art des Grimmschen Erfolges in dieser Zeit hat etwas Rätselhaftes. Und dieser Erfolg ist bezeichnend nicht nur für die

litterarische, sondern auch die akademische Thätigkeit Herman Grimms. Seit fünfundzwanzig Jahren etwa hält er Vorlesungen an der Universität Berlin. Auch hier jener Mangel an allem eigentlich „Aktuellen“ (aktuell konnten seine Vorlesungen schon deshalb nicht werden, weil ihr Inhalt in keinem staatlichen Examen zu überhören war), aber auch hier jener merkwürdige Erfolg, der in langsamer Stetigkeit seine Kreise weit und weiter zieht. Ich nahm Gelegenheit, mit Leuten über Grimm zu sprechen, die als Studenten seine Vorlesungen besucht hatten. Das Urteil war überall das gleiche. Man machte sich keine Notizen bei ihm und konnte doch stets fast mehr nach Hause tragen als von den Autoritäten des Tages. Man vermochte nicht scharf zu bestimmen, was eigentlich haften geblieben war. Eine gelegentliche Bemerkung über scheinbar fernliegende Dinge, ein unerwarteter Gesichtspunkt, eine anregende Kombination oder eine jener kleinen Abschweifungen, in das Thema aufgenommen, wie man am Wege zwanglos Blumen pflückt. Bei jedem anderen wäre diese Art des Vortrages zur geistreichen Plauderei geworden. Hier schloß es sich zu einem Ganzen, das sich einprägte, das nachdenklich machte, das noch nach Jahren in einsamen Stunden seine Wirkungskraft bewähren konnte.

Spät erst hat Grimm sich zur akademischen Karrière entschlossen. Er war vierzig geworden, ehe er promovierte. Auch für seine Lebensführung ist die abwartende Art charakteristisch, die nichts überstürzt, die ruhig alles an sich herankommen läßt. Nirgends ein dramatischer Konflikt, ein irgendwie explosiver Durchbruch der friedlichen Entwickelung.

Schicksale haben nichts Zufälliges an sich. Jene allgegenwärtige Naturkraft, der Emerson in seinem Essai „Aus-

gleichungen" nachgrübelt, stimmt alle äußeren Ereignisse ab nach den im Kern des Wesens schlummernden Eigenschaften. Beide stehen in einem ursächlichen Verhältnis und erläutern einander. Ich wüßte nichts, was das bleibende Werk Herman Grimms klarer bezeichnete, als das ruhige Bild seines Lebens, das Schicksal seiner Bücher oder die Wirkung seiner Lehrthätigkeit auf einen Teil des geistigen Deutschlands. Wie ein ewiger Nachklang zieht es sich durch seine Schriften. Aber es ist nicht das Nachklingen des Epigonentums. Es ist etwa, wie wenn man auf freiem Felde beim Abendläuten dem letzten Glockenschlage nachsinnt. Die Schallwellen dehnen sich unablässig, gleich den Kreisen, die ein Steinwurf im Wasser verursacht. Wir folgen diesen Wellen, und nun wird das Hören zum Sehen, das Sehen zum Schauen. Über die Bäche mit ihren Weiden, die breiten Abendnebel der Wiesen weg verliert der Blick sich in die aufziehende Nacht, wo jene Wellen endlich zu verlaufen scheinen. In solchen Augenblicken des Nachklanges empfängt unser Geist klarer als im bewußten Leben des Tages eine Ahnung des Ewigen, einen Einblick in die Rätsel des Lebens. Die wenigsten von den lebenden Schriftstellern haben so rein von diesen Stunden zu sprechen gewußt wie Herman Grimm. Die Empfindung davon bricht heute endlich sich Bahn, und durch sie wird der Siebzigjährige noch Fühlung gewinnen mit dem Volke.

Grimm selbst hat einmal mittelbar ein Bild seiner Anschauungs- und Arbeitsweise gegeben: in der Einleitung seines Buches über Michelangelo. Er sagt da, es gebe Namen, die man nur auszusprechen braucht, um der Menschheit die Empfindung eines höheren, besseren Seins zu geben.

So „Athen“. Wir hören das Wort, und wie ganze Wolkenzüge großer Männer zieht es an uns vorüber. Ein Volk und eine Art der Lebensführung scheinen vor uns aufzudämmern, in der nichts Kleinliches fortkommen kann. Aber dann sehen wir näher zu. Und nun umgiebt die Großen ein Schwarm Erbärmlicher, wie sie das Heute nicht erbärmlicher schaffen kann; jede große That durchkreuzt die Intrigue, und die großen Thaten selbst sind verdunkelt von niedrigen Motiven. Und dennoch, wie wir die Blicke unwillig abwenden und die Bilder verblassen, steht es wieder da: das Ideal „Athen“ mit seinen großen Männern und großen Thaten.

Das ist die Arbeit Herman Grimms. Man hat seine Werke unwissenschaftlich genannt, sie sollen lückenhaft, ja im bewußten Unterdrücken wichtiger Begleitmomente unwahr sein. Man vergißt, was Grimm uns eigentlich geben will. Das Unvergängliche der Dinge, das Wenige, was der Lärm des Tages und der Jahre nicht verwischen konnte in unserer Phantasie. Man mag dieses Prinzip bekämpfen, aber ein solcher Widerspruch berührt nicht Herman Grimms Persönlichkeit. Denn daß gerade er durch seine Herkunft und das Milieu, in dem er aufwuchs, zur Durchführung jener Aufgabe befähigt ist, wird man nicht leugnen können. Es ist wunderbar, mit welcher Klarheit seine durch Generationen gefilterte Anschauung arbeitet, wie rein das Sehen sich hier umsetzt in ein Schauen. Daher der große Reichtum an Bildern und die Leuchtkraft, die sie ausstrahlen.

Der Gegensatz, der Grimm von der jetzt herrschenden wissenschaftlichen Methode trennt, ist nie klarer hervorgetreten, als bei der Herausgabe seines letzten bisherigen

großen Werkes. Ein Buch über Homer. In der Homer-Frage hat jene Methode sich in ihrer ganzen Größe, aber auch in ihrer ganzen Unzulänglichkeit gezeigt. Eine unglaubliche Menge an Material ist angehäuft worden, den unscheinbarsten Details ist man nachgegangen mit der Gewissenhaftigkeit eines Detectivs, bis nichts mehr — das Bild Grimms anzuwenden — an dem Athen der Intriguen und kleinlichen Mittel fehlte.

Und nun die Arbeit Grimms, das Lauschen auf den Klang „Homer". Was liegt ihm an dem Mann, an den sich philologisch glauben oder nicht glauben läßt! Er weiß nur von einem Phänomen, das diesen Namen trägt, einer geistigen Kraft, die durch die Jahrhunderte ging. Ganz Griechenland glaubte an sie, fühlte sie, sie war ein realer Wert, der seine Wirkungen brachte. Mag das Homer-Buch der Philologen von einer ganzen Gesellschaft kleiner Homeriden zusammenmosaiciert sein: Grimm kennt nur einen Homer, und dieser eine sang nicht nur die Ilias und Odyssee, er war es auch, der in den olympischen Spielen siegte, der die Perser niederwarf und Tempel baute um heilige Götterbilder.

Man lese das Raphael-Buch Grimms. Wie da das greifbar Historische absichtlich zurückgedrängt erscheint, wie dagegen ein Drittel fast des ganzen Buches „Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten" verfolgt. Tiefer noch als Emerson ist Grimm mit dieser Auffassung in das Wesen des „großen Mannes" eingedrungen: für Emerson repräsentiert der Heros das Menschengeschlecht, für Grimm eine geistige Kraft, etwas, das noch hinter dem Menschengeschlecht als treibendes Moment in Thätigkeit ist.

So können wir von Grimms Geschichtsauffassung wohl

sagen, daß sie in ihren letzten Folgerungen uns jenen Ausklang in das Ewige giebt, den wir zu fühlen meinen, wenn eine einsame Stunde unseren Blick weitet, oder die Erinnerung ihre große Linien zieht durch unser Sein. Es mag eine „Luxuslektüre“ sein, die Lektüre der Grimmschen Bücher, geeignet nur für die Sonntage des Geistes. Aber wenn wir es recht bedenken, verdanken wir doch gerade solchen Sonntagen die Kraft, uns durch die Werkeltage durchzuschlagen.

Ralph Waldo Emerson.

Zu Beginn der 60 er Jahre veröffentlichte Herman Grimm einen Aufsatz über Emerson. Er konnte von seinen Werken sprechen wie von einem neuentdeckten Erdteil. Dieser Amerikaner, dessen Bücher zu besitzen in seiner Heimat schon damals zum guten Ton gehörte, war auf dem Kontinent fast unbekannt. Aber auch der begeisterte Essai Grimms konnte ihn bei uns nicht heimisch machen. Grimm erzählt, wie er nicht nur litterarisch, sondern auch persönlich unermüdlich seinen Amerikaner empfahl. Alles umsonst. Einige seiner Bücher erschienen in vornehmen Übersetzungen, die Zeitschriften brachten seinen Namen, auch das blieb unbeachtet. Grimm behielt für Deutschland Recht: „Es ist wunderbar, wie ruhig die Welt der Ankunft des wahrhaft Bedeutenden entgegensieht . . . Man thut ihm nicht einen Schritt entgegen, während wir der leichten Ware, die der augenblickliche Geschmack des Tages allein wertvoll macht, so eilig nachlaufen, als hätten wir wiederum eine Vorahnung, dergleichen müsse rasch und frisch verschlungen werden.“ Jetzt erst scheint für Emerson die Zeit erfüllt. Wie Amerika nach mehrfacher Entdeckung erst entdeckt wurde, beginnt Emerson nach soviel Popularisierung jetzt endlich bei uns populär zu werden. In drei billigen Ausgaben kamen

jüngst seine wichtigsten Essais in genießbaren Übersetzungen auf den deutschen Büchermarkt: „Repräsentanten des Menschengeschlechts“ (deutsch von Oskar Dähnert, Leipzig, Reclam); „Essais“ (deutsch von Karl Federn, 2 Hefte; Halle, Hendel; das 2. Heft sind die „Repräsentanten“); „Drei Essais“ („Weltseele“, „Natur“, „Ausgleichungen“, deutsch von Thora Weigand; München 1896).

Es entspräche den Gewohnheiten der Menge, wenn Emerson nach einer solchen Unterschätzung das Opfer unmäßiger Überschätzung würde. Seinem vornehmen Geist wäre damit am wenigsten gedient: „Wenn nur honigsüße Worte des Lobes für mich klingen, ist mir wie einem, der schutzlos dem Feinde preisgegeben steht.“ An mehr als einer Stelle hat er es deutlich genug gesagt: nicht die Persönlichkeit, sondern die Idee, die diese Persönlichkeit vertritt, die Person nur so weit, als sie ihre Idee wirklich ausfüllt, ist verehrungswert. Auch Ideen haben ihre Schicksale. Es ist nur im Geiste Emersons gehandelt, wenn wir uns ruhig objektiv die Frage vorlegen: Was sind seine Werke für uns heute? Können sie uns noch das sein, was Herman Grimm vor 35 Jahren von ihnen hielt?

Die weiteste Verbreitung unter Emersons Schriften fanden die „Representative Men“. Das Buch entstand unter dem Einfluß des sieben Jahre älteren Werkes „Hero Worship“ von Thomas Carlyle (deutsch von Fr. Bremer, „Helden und Heldenverehrung“, Leipzig 1895). Eine Vergleichung beider Schriften zeigt den Fortschritt, den Emerson für die Geschichte der Erkenntnis bedeutet. Bei Carlyle noch ganz die naive Kindlichkeit der alten Heroen-

verehrung. Um die großen Männer her gruppiert sich ihre alte Geschichte. Von einem zum andern klaffende Lücken, Generalpausen der Entwickelung. Sie allein, die Heroen, können schaffen. Die ganze Natur ist in ihnen, sie selbst sind die Natur. Alle Nichtheroen, also so ziemlich die gesammte Menschheit, sind nur als die Werkzeuge der großen Männer daseinsberechtigt, alle Natur nur als ihr Arbeitsfeld.

Bei Emerson sind die großen Männer „Repräsentanten". Sie ragen über die übrige Menschheit hinaus, aber groß sind sie nur durch diese Menschheit. Nur weil sie soviel nahmen, können sie soviel geben. Sie sind nicht mehr die großen Wunder der Natur, Meteorfelsen, die vom Himmel fielen und die Menschen zwingen, ihren Weg um sie herum zu nehmen. Die größten wie die kleinsten sind von derselben Art und denselben Gesetzen unterworfen. Diese Gesetze, die sich im Schimmer des Orionnebels so gut äußern wie im Summen einer Mücke oder in der Rotation eines Elektromotors, schaffen die große Einheit, für die es zwischen Hoch und Niedrig, zwischen Organisch und Unorganisch keine Schranken giebt. Die Landschaft, die Gegend des Planeten, an der sich eine Großthat vollzog, war Carlyle gleichgültige Staffage. Bei Emerson schlingen sich geheime Fäden zwischen Ort und Handlung. Er sieht den Handel in den Straßen, er sieht dahinter „einen Handel treibenden Planeten".

Bei einer solchen Einheitlichkeit der Auffassung, dieser lebendigen Anschauung der Allgegenwart planetarischer Triebkraft, waren für Emerson von vornherein zwei Fehler ausgeschlossen, die bei Carlyle peinlich berühren: das Lob der Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart, und die lakaien-

hafte Geringschätzung alles nicht Hochgebornen. Das **tempus actum** reizt Emerson so wenig, wie ihn das **profanum vulgus** abstößt. Wenn Millionen Karrenschieber ihre Kasten vor sich herdrücken, so muß eine geheime Kraft da sein, die diese Millionen zu Karrenschiebern macht. Die Allgleichheit dieser Kraft vorausgesetzt: ist ein echter Karrenschieber, der seine Lebensidee tüchtig ausfüllt, für den schauenden Blick nicht ebenso erhaben wie ein Monarch an der Spitze seines Kriegsheeres? Eine Dampfmaschine, die ihre Räder treibt und damit Straßen erleuchtet, Trinkwasser vom Land in die Stadthäuser pumpt und wie ein guter Kobold die Nähmaschine irgend einer Dachkammer in Gang hält, ist sie etwa weniger poetisch als eine mittelalterliche Burg mit Fallthür und Zinnen, mit Burgfräulein und stahlblitzenden Rittern, die zum Turnier ausziehen?

Solche Grundgedanken Emersons beweisen seine Überlegenheit über Carlyle. Aber in einem Punkt ist Carlyle dennoch lebensfähiger. Er, der nie klar von der einheitlichen Seele sprechen kann, deren bloßes Organ der Mensch ist, er, der in seinem Pessimismus den ganzen Gang der Kultur verkannte, zeigt als Schriftsteller die größere Monumentalität der Anlage. Er arbeitet mit beschränktem Stoff und nach ärmlichen Grundrissen. Aber wo er einmal zu bauen anfängt, ruht er nicht eher, als bis der Schlußstein sitzt. Emerson, der die prächtigsten Quadern zur Stelle schleppt und die schönsten Entwürfe in der Hand hält, bringt es nie zu einem ganzen Bau.

Es ist nicht sehr erhebend, bei Carlyle zu lesen, wie sich das Heldentum in immer minderwertigern Formen verkörpert. Aber man sieht doch einen Zug durchs Ganze. Mag die

trübe Spleenstimmung des englischen Nebels über diesem Entwickelungsgang ruhen, die Entwickelung ist da und reißt uns mit. Das fehlt bei Emerson. Er zeigt die ewige Jugend der Weltseele, ihre nie erschöpfte Kraft. Aber woher die verschiedenen Formen ihrer Verkörperung? Ist die Folge der Erscheinungen nicht auch notwendig? Und in welcher Kette fügt es sich zusammen? Emerson giebt keine Antwort. Er überläßt es seinem Leser, in der Buntheit der Erscheinungen eine Komödie zu sehen, mit der sich der Weltgeist unterhält, im Leben eine Art Stehaufmännchen, das nicht umzuwerfen ist.

Die „Repräsentanten der Menschheit" sind Emersons einziges Buch. Alles andere ist ein lockeres Nebeneinander gesammelter „Versuche". Es sind die Arbeiten eines Mannes, der als vornehmer Anachoret über alle möglichen Dinge Himmels und der Erde grübelt. Ein seltsamer Widerspruch der Erscheinungen liegt in diesem Mann, der bei aller Erkenntnis der Einheitlichkeit selbst so gar nicht einheitlich ist. Er liebt die Natur mit aller Leidenschaft einer gefühlstiefen Seele. Aber er meistert sie nicht, er kann nicht zupacken; mit seinem müden Blick und seinen vornehmen Händen ist er ein Feinschmecker der Natur. Er schreibt einen herrlich lebendigen Stil, temperamentvoll bis ins letzte Beiwort; und doch ist keine rechte Kraft in all der Beweglichkeit. Schon in den Titeln seiner Essais liegt ein ganzer Katalog uralter Systematik. Seine Gedankengänge sind bloße Orientierungsschachte. Überall laufen sie auf Spuren vergrabener Herrlichkeit aus, und doch kommt diese nie zu Tage; ein einziger solcher Schacht hätte größerer Energie genügt. Man hat die Vorstellung eines Kanalwerks, das trotz tadellosem

Bau nicht fließt, weil irgendwo ein Arm verstopft ist, und man wird neugierig auf die Stelle, wo der Fehler sitzt.

Da ist denn ein Name bedeutungsvoll, der sich in so ziemlich sämmtlichen Aufsätzen Emersons findet: Swedenborg. Wie ein böses Gewissen verfolgt ihn der Geist dieses Mannes, die Idee, die sein Werk ausmacht. Er sieht, daß in der Mystik Swedenborgs ein Element liegt, das gelöst sein muß, bevor an eine psychologische Entwickelungsgeschichte zu denken ist. Mit dieser Mystik hat sich der Amerikaner nicht abfinden können; darin liegt sein Verhängnis. In seinen „Repräsentanten" hat er Swedenborg ein eignes Kapitel gewidmet. Julian Schmidt bemerkt dazu hart aber nicht ungerecht: „Für den unbefangenen Leser ist der schließliche Eindruck doch wesentlich derselbe wie bei Swedenborgs Schilderung von Kant." Vom zweiten Gesicht Swedenborgs spricht Emerson überhaupt nicht. Von seinem Verkehr mit den Geistern bemerkt er nur einmal sehr überlegen, für Streber habe Psychologie den Zweck, verlorene Löffel wiederzufinden (eine Anspielung auf den Fall, den auch Kant in den „Träumen eines Geistersehers" erzählt). Mag das schließliche Urteil der Wissenschaft über beide Dinge lauten, wie es will, übergangen werden kann keines der beiden, wo es sich um eine psychologische Charakteristik Swedenborgs und der Mystik handelt. Emerson sieht die ungeheure Bedeutung im Gang der Kulturentwickelung ein; Swedenborg ist ihm der Geist, in dem sich die Mystik klarer als je offenbarte; über Swedenborg kommt er nie ganz ins Reine; so wagt er sich als ehrlicher Forscher lieber gar nicht an eine Darstellung im großen und bleibt bei „Essais".

Körperliche Gebrechen haften nie an einer Stelle. Man

kann einer Person, die hinkt, ihren Fehler am Gesicht absehen. So läßt sich Emersons Unkraft, ein eigentliches Buch zu geben, an seinen kleinsten Aufsätzen erkennen. Mag er noch so geschickt balancieren und bilanzieren, er verrät doch stets daß ihm Ausgangspunkt und Ende fehlen. Nach unten verliert sich seine Philosophie im Begriff des Moralischen, das er als Hauptattribut der Weltseele immer wieder betont und doch nie farbig kennzeichnen kann. Soll er nach oben zuspitzen, giebt er bald hausbackene Lebensregeln, bald trumpft er mit Gemeinplätzen. In seinem berühmten Essai „Ausgleichungen" versichert er mehreremal wörtlich, daß jedes Ding zwei Seiten habe.

Es ist nötig, auf diese Mängel der Emersonschen Schriften scharf hinzuweisen, die jetzt das bedenkliche Glück genießen, modern zu werden, zumal da alles Tiefe seiner Schriften in viel klarerer Weise von einem deutschen Gelehrten bereits ausgeführt wurde: dem Philosophen G. Th. Fechner. Wie in den Werken dieses Mannes, im Zend-Avesta namentlich, nach dem gesucht wird, was Emerson „Weltseele" nennt, wie wir da durch alle Welten eilen, bald die Erdkugel schweben sehen, das „Sonnenbild im Meeresauge", bald das Blutkügelchen im Tropfen Blut individualisiert durchfühlen, das sind Bilder, die Emerson in dieser Reinheit nie geben konnte, weil ihm fehlte, was Fechner stark macht: ein klares Ziel vor Augen und fester Boden unterm Fuß. Einen Mann, wie Fechner, wird die monistische Wissenschaft, die sich allmählich alle Sondergebiete des Wissens zu eigen macht, nicht umgehen können. Emerson ist ihr ein geistreicher Plauderer: man hört ihn gern, aber man kann ihn entbehren.

Freilich, diese Wissenschaft ist noch den wenigsten zugänglich. Fechner erscheint selbst tüchtigen Gelehrten noch so phantastisch, daß man immerhin das Geschick begrüßen muß, das Emerson volkstümlich macht. Sehr brauchbare Etuden des Gedankens sind seine Essais gewiß. 1895.

Hans Baluschek.

Es war in den vierziger Jahren. Die schwüle Wolke zog schon über Kultureuropa hin, aber noch hielt sich das alte Regiment. So stark, daß in einigen Ländern das Absingen der Marseillaise streng verboten sein konnte. Doch gerade im reaktionärsten aller westeuropäischen Staaten, in Österreich, fand das Lied einen Figaro, der die Melodie einem hohen Adel so anmutig vorzutragen wußte, daß man ihm lachend zuhörte. Der Figaro hieß Robert Schumann. In seinen „Kreisleriana" brachte er es fertig, die ernsten Klänge der Revolutionshymne hineinzuhetzen in die tollen Rhythmen eines ausgelassenen Tanzes. Er gab das Lied nicht zusammenhängend, immer nur ganz wenige Accorde. Kaum drängte die Melodie sich etwas stärker vor, beruhigte er die Zuhörer wieder durch seine fesche Tanzweise. In diesem Chassez-cróissez nahm das Ganze sich aus wie das Gebahren eines Hofnarren, der scheinbar nur grinst, während er doch die Zähne fletscht. Er macht seiner ganzen Wut in klaren Worten Luft. Aber dabei klirrt er so geschickt mit seinen Schellen, daß sein hoher Herr nicht weiß, ob er lachen soll oder zuschlagen.

An diese Anekdote mußte ich denken, als ich in einer Ausstellung des Salon Gurlitt zum ersten mal Hans

Baluschekscche Bilder sah. Lauter höchst amüsante Scenen aus dem Osten Berlins. Die Scenen hatten alle ihre Pointen, man konnte sich die niedlichsten Geschichten darauf zusammenreimen. So gingen denn die Kunstkenner des westlichen Berlins mit zufriedenem Schmunzeln von Bild zu Bild. Einige wandten sich ab. Aber das thaten sie nur, weil der Künstler da zum geschmacklosen Volke der —†— Naturalisten zu gehören schien. Zu wenig Parfüm und zu viel Pfütze. Nur die wenigsten sahen mit den Augen hinter den Augen: ihnen wurde es klar, daß in dieser harmlosen Novellistik sich etwas verbarg, das mehr war als bloße Erzählung.

Es giebt eine Art von Künstlern, die zu stolz, zu fein ist, ihre eigensten Gefühle nackt unzweideutig darzustellen. Alles was ihr Leben eigentlich belebt, ihr Mitleid mit den Verachteten, ihre Wut gegen die Verächter, verstecken sie unter die Maske einer Satire, die sie vor einer allzu intimen Berührung mit den Schreiern und Lügnern stets sichert. Zu diesen Satirikern aus Stolz — das war schon in jener ersten Ausstellung zu erkennen — gehörte auch Hans Baluschek.

Zweimal sah man Baluschek seitdem hier wieder. Er hat in den zwei Jahren eine Entwickelung durchgemacht, die ihn immer mehr hinter harmlose Geschichten sich verstecken, in diesem Zurücksinken in sich selbst aber innerlicher werden ließ. Seine Anfangsbilder sind nicht frei von der Tendenz. Das Nebeneinander der beiden Klassen (Sudermanns Vorder- und Hinterhaus) drängte sich da bisweilen zu stark nach vorn. Das hat er nun überwunden. In dem neuen Baluschek sieht der oberflächliche Betrachter nichts weiter als einen virtuosen Schilderer von Berlin O.

Das Stoffliche derartiger Schilderungen kennt man ja zur Genüge. In den unzähligen Albums der „Reichshauptstadt“ haben es die Lindenbergs geschrieben, die Allers gezeichnet. Im entlegensten Kyritz-Pyritz sind so die Typen der Oststadt bekannt geworden. Der Schutzmann zu Fuß und zu Pferd, der Pennbruder, das arbeitende Berlin im Kittel an der Maschine oder im Sonntagsstaat zwischen den Kiefern und Schaubuden der Hasenheide, das Nachtkaffee mit seinen „Damen“, Eckensteher, Straßenverkäufer u. s. w. u. s. w. All das, was wir schon tausendmal gesehen und gelesen haben, scheint uns Baluschek zum tausendunderstenmale zeigen zu wollen.

Kreisleriana! Man halte einmal eins der alten Blätter, also Allers zum Beispiel, neben ein solches von Baluschek. Wie grundverschieden schon die bloße Schilderung! Die Zeichnungen der Illustratoren geben Typen, die rein und restlos aufgehen in ihrem Stand. Ob Schutzmann oder Bäckerjunge oder Fabrikherr — sie alle haben ein Gesicht, eine Haltung und ein Mienenspiel, die passen zu ihrem Stand, und nur zu ihrem Stand. Unter tausend Verkleidungen würde man sie herauserkennen, als Schutzmann, als Bäckerjungen oder Fabrikherrn.

Erste Unwahrheit. Es gehört wahrhaftig keine genaue Kenntnis des Berliner Lebens zu der Einsicht, daß diese Darstellung retouchiert ist, und daß sie, ganz einfach als Bericht gefaßt, nicht ernst zu nehmen ist gegen diejenige von Baluschek. Wie Baluschek die Vertreter derselben Stände giebt, ja, so sind sie, wie sie uns tagtäglich selbst vor Augen stehen. Da ist der Unteroffizier, der „kapitulierte“, weil sich im bürgerlichen Leben keine Thür für ihn geöffnet hätte, und dem der

bunte Kragen nun so herzlich schlecht steht, wie dem braven Hausmuttergesichtchen dort die Takelung der Demimonde. Ein Flaneur, der ein lotteriebeglückter Asylant sein könnte, geht im Halbdunkel drüben auf die Mädchenjagd. Und an ihm vorüber ein Mensch in Lumpen, als ob ein Kavalier sich einen Maskenscherz erlaubte.

Das ist der tolle Karneval der Großstadt, das Elend der Stände. Das ist l'état machine, das unbarmherzige Räderwerk, wie es das „Menschenmaterial" mit seinen eisernen Fängen packt und einstampft.

Und dann sehen wir die Häuser der Elenden, ihr tägliches Milieu. In einer unabsehbahren, starr geraden Linie laufen die Straßen hin. Die Luft in ihnen ist grau und schwer, denn aus den turmhohen Schloten ringsum schleicht der Dampf über die Dächer hin. Er kriecht durchs offene Fenster in die Wohnungen ein, er beschmutzt die Gesichter der Menschen, er preßt ihnen wie ein Gewicht auf den Schädel und hemmt den Atem. Wie eine heimliche Krankheit frißt er an diesen fahlen, hohlwangigen Gesichtern, dieser entsetzliche Mangel an frischer Luft.

Aber sie scheinen ihr Leiden zu kennen. Wir sehen sie, wie sie sich ein wenig frische Luft zu schaffen suchen. Ein Bahnwärter hat sich mitten im unabsehbahren Schienengewirr eines Güterbahnhofes einen verlorenen Winkel ausgespart, wo er nun seinen Kürbis und seine Bohnen zieht. Auf einem Sandhügel irgendwo hinter der Vorstadt hat eine Familie sich versammelt. Der Hügel ist für sie ein Berg, ein hoher Berg, sehr hoch, beinahe mietskasernenhoch. Und nun hocken die Ärmsten da auf ihrem „Gipfel", andächtig wie in einer Kirche, und sehen über die Sandheide der

Mark und das Häusermeer der Großstadt hin. An einer anderen Stelle ist diese Sandheide umgegraben und gedüngt. Da liegt Gärtchen an Gärtchen, ein jedes fast so groß wie ein „berliner Zimmer". Und jedes Gärtchen ist mit Latten oder dürren Zweigen abgegrenzt und hat in der Ecke seine Laube. Und auf der Laube flattert eine Fahne (schwarz-weiß-rot oder auch nur schwarz-weiß) und in der Laube sitzt eine Familie, genießt ihren Feiertag — und sucht frische Luft.

Und doch können sie alle nie finden, was sie suchen. Das „Weichbild der Stadt" umfaßt sie ausnahmslos. Der graue Dunst umflort die Lauben von „Kleinkamerun" so gut wie das Bahnwärtergärtchen und den Sandberg. Der Anblick all dieser Winkel ist bitter, und zugleich unendlich rührend. Es sind Lieder einer gefangenen Seele. Sie dürstet nach Freiheit, heiß, pochend heiß. Aber das große Räderwerk hält sie umschlossen, das Räderwerk der Straßen und Mietskasernen, der Stände und festen Lebensbahnen. überall nur gerade Linie, Schablone und Norm.

Nirgends vielleicht kommt dies Elend in Baluscheks Bildern greller zum Ausdruck, als wo er die reine Landschaft giebt, ohne menschliche Staffage. Landschaften von der Peripherie Berlins. Die Stadt verklingt in der Sandöde der Mark. Irgend ein kühner Häuserunternehmer hat da noch ein Haus hingesetzt, eine Art Schachzug der Spekulation. Natürlich eine Mietskaserne, berechnet, mit einem Dutzend anderer Mietskasernen Seite an Seite zu stehen. Aber die anderen fehlen noch, und nun steht das hohe schmale Haus da, wie eine jener hochaufgeschossenen engbrüstigen Gestalten, die die Großstadt armeenweise züchtigt. Dennoch, der Häuserspekulant kann Aussicht haben. Das Haus liegt an

einer Straße, und die Straße schleicht in vorschriftsmäßig korrekter Linie hinaus in die Landschaft.

Ja, diese Straße, diese unheimlich gerade Straße, die in das Grau des Oktobernebels hinüberfließt, monoton wie eine Litanei, nackte Pappeln stehen an den Seiten, der Wind kann in den Zweigen nur seufzen, und unter dem tiefen Himmel flattern Krähen und ächzen heiser — das ist die Einförmigkeit der Melancholie, das ist die Elegie der Großstadt, das Lied der gefangenen Seele. So grübelt sie über sich selbst und summt ihre Klage vor sich hin, ihre bang eintönige Klage um ein verlorenes Leben. In starre Linien hat sie das Leben bannen müssen, und in den Linien ist es ihr geronnen.

1897.

Martin Brandenburg.

Ein Maler der Kiefernheide — das ist seine Formel. Man muß Norddeutscher sein, die ganze Seele dieser Art Landschaft durchzufühlen. Wie sie frei, befreiend wirkt und doch wie ein Alp auf einem lasten kann. Zwischen den schmucklosen, domschlanken Kiefern hin verliert der Blick sich in die endlose Fläche der Mark. Eine jener Flächen, denen nur der Erdball selber Horizont giebt. Man weiß ja, wie sie den schaffenden Geist anregen. Das Meer vor allem, das alle Himmel ausfüllt mit seinem Rauschen. Wie es im großen Gange der Entwickelung Art nach Art ans Ufer spült, ist es, als ob auch heute noch jeder große kosmische Gedanke widerhallte von seinen Stimmen. Doch neben dem Meer die Heide, die baum- und hügellose Ebene. Das große Pathos wogender Meere kennt sie nicht. Sie ist ein starres Meer, eine atembange, ewige Meeresstille. Aber ihr Wesen ist innerlich, tiefer. Dem leisesten Geräusch noch giebt sie einen Klang, daß es die ganze Seele nimmt. Wenn der laue Sommerabend summende Immenschwärme ballt, wenn in sternlosen Nächten der Wind über das Heidekraut fegt, oder auch nur das Krächzen einsamer Krähen an trüben Herbsttagen, wenn längst die Zugvögel über die Heide wegrauschten

— das alles ist so groß, so frei, wie Erinnerung des Meeres, das hinter fernen Dünen brandet.

Von der Heide hinein in den Kiefernwald, und es ist, als ob die letzte, leiseste Erinnerung an freie Meere entschwebt. Die Heide umgiebt uns auch hier, aber es ist eine gefangene Heide. Da steht Baum hinter Baum, gleich groß, gleich schlank sie alle. In der Monotonie ihrer Ähnlichkeit, ihrem unermüdlichen Immerwieder geben sie wohl ein Bild der Ebene, in der sie wurzeln. Doch wo ist die endlose Fläche, der runde Horizont, der rollende Stern? Wir suchen und suchen, und unsere Blicke sehen die einförmigen Kiefernstämme immer enger zusammenrücken. In einem braunen Dickicht, starr wie eine Mauer, verfangen sie sich endlich. Wir gehen ihr nach. Sie öffnet sich, doch hinter ihr schließt sich eine neue. Ewig diese eine Mauer um uns her, die uns folgt, wohin wir uns wenden. Als ob wir im Traume gingen und gingen und doch nicht von der Stelle kämen. Unsere Seele atmet den freien Hauch der Heide und fühlt sich doch beengt wie in einem Kerker.

Dieses frei-unfreie Gefühl, das ist die Stimmung, aus der heraus der Maler Martin Brandenburg seine Bilder schafft.

Am Fuße einer Kiefer sitzt dort ein einsamer Mensch, wie in sich verloren. Er kauert zusammen, als laste die ganze Schwere der Einsamkeit auf seinen Schultern. Zwei Krähen fliegen vorüber. Man meint ihr Flattern zu hören und ihren heiseren Schrei. Und der einsame Mensch träumt ihnen nach. Vor seinen dämmernden Blicken verschwimmt die Welt. Der schwere Dunst der Kiefern wird für ihn sichtbar. Wie wogender Nebel umgiebt es die Bäume. Und der Nebel

wird stärker, er wallt ihn an wie der Hauch eines atmenden Wesens. Und dann gestaltet er sich wirklich. Ein Weib ruht neben ihm. Langsam, mit unsäglicher Mühe richtet sich's auf und schmiegt sich ihm an. Aber es ist keine Zärtlichkeit in ihren Mienen. Ihre Innigkeit ist schmerzlich, wie die Innigkeit der verfluchten Brunhilde, da sie noch einmal Wodan ins Auge sah.

Die Nacht ist aufgegangen. In huschenden Flecken tanzt Mondlicht über die Stämme. Da tappt eine weiße Gestalt durchs Moos: der irre Sänger des Märchens. Die Saiten seines Spiels sind zersprungen. Nun hat er die Harfe über den Kopf gestülpt und taumelt durch den Wald. Das Mondlicht lockt ihn. Er sieht die tanzenden Flecken wie leises, neckendes Lachen. Und er lacht mit, wie ein armer Kranker lacht, und hascht nach den Flecken. Und dann sieht er ein Weib am Boden, das lacht ihn an, lacht mit vollem Gesicht, und lacht doch lautlos. Und er lehnt sich an einen Kieferstamm, lacht mit, lacht mit vollem Gesicht, und lacht doch lautlos.

Wieder das Musikalische der Stimmung. Wir hören die unsicheren Schritte dumpf über das Moos hintasten, hören die leisen Lieder der Nacht, wie sie kaum hörbar in den Kiefern seufzen, hören das heimliche Mondgelächter — ein Scherzo in Moll, das über gedämpfte Violinen gleitet.

Und nun die Tragik der Kiefernwälder: der Blick, der sich sehnt nach der Freiheit endloser Ebenen, und sich verfängt im Netzwerk des Dickichts.

Wieder der Sänger, aber der Sänger im Traum. Er reitet das Pferd mit den Flügeln und schwebt langsam hin zwischen den Stämmen. Noch sicher, denn die Stämme sind

weltengroß und lassen seinem Flugroß freien Raum. Da sieht er ein Licht aufglimmen, tief drinnen im Wald. Ein Licht, das ihn ruft. Und er richtet sein Pferd und giebt ihm die Sporen. Vorwärts, immer vorwärts, dem Licht entgegen! Die Stämme rücken zusammen, die Flügel des Pferdes schlagen sich wund an ihnen. Aber es hält sich, denn es erkennt sein Ziel. Und das Licht wird größer und wird Gestalt: ein märchenherrliches Weib. Noch einige Flügelschläge, und sie sind bei ihm. Da windet sich etwas im Haar des Weibes. Eine Schlange ringelt sich vor und schießt blitzschnell nieder auf den Ritter. Ein letzter verzweifelter Blick, und Roß und Reiter stürzen ab — der Zugvogel, der auf dem Weg zum Süden tot niederfällt am Leuchtturmfenster.

Dreimal haben wir in Berlin Gelegenheit gefunden, Werke von Martin Brandenburg kennen zu lernen. In allen Ausstellungen fanden wir ihnen vereint mit Hans Baluschek. Die Vereinigung hatte für viele etwas Verblüffendes. Baluschek ein Maler der Großstadt, vornehmlich der östlichen Großstadt, schien ein Naturalist, der mit dem Träumer Brandenburg nicht viel gemeinsam haben konnte. Man erklärte die Allianz aus persönlichen Motiven und sah in diesem friedlichen Nebeneinander von „Realistik" und „Phantastik" ein Symptom für die Unklarheit der Gegenwart. Die Deutung ist nicht gerade tief. So gut ein Fiesole in die „realistische" Zeit des Quattrocento hineinpaßt, sowenig scheint mir die Verbindung Brandenburg-Baluschek parador. Beide sind Maler der Großstadt. Sind die Bilder des Traumes „edler" als die des Tages: es bleibt doch e i n e Seele, die sie beide sieht. 1897.

Jonas Lie.

Es sind nun dreißig Jahre, seit der „Hellseher", Jonas Lies erster Roman, erschien. Der Hellseher ist ein armer Kranker, den das Unglück hart verfolgt. Erst nahm es ihm die Braut, und dann die Heimat. Aus der einsamen Größe des Nordlandes drängte es ihn hinein in das Gewühl der Großstadt. Dort dämmert er nun vor sich hin in hülfloser Verlassenheit. Umgeben von Menschen, die ihn nicht verstehen, von Verhältnissen, die sich groß dünken, und doch so lächerlich klein sind neben der Größe seiner Heimat. Ihm, dem Hellseher, hat sie sich offenbart, diese Größe. Gedanken sind in ihm und Stimmungen, vor denen den Kleinen um ihn her wohl bange werden könnte, wenn er sie ausspräche. Aber er spricht sie nicht aus. Seiner schwindenden Lebenskraft fehlt die Energie dazu. Mit müden Augen sieht er nur hinein in die Kleinheit der Großstadtkultur und siecht langsam dahin an der großen Einsamkeit.

In diesem Erstlingswerke von Jonas Lie lag etwas, das ließ die Menschen aufhorchen. Es waren nur stille Lieder, die dieses Buch durchklangen, aber es war in ihnen wie verhaltene Kraft. Die Worte des Hellsehers brauchten nur Resonanz zu bekommen, und ihre stille Wehmut wurde heilige Entrüstung. Sie verstanden das Heimweh des armen

Hellsehers so gut, die in den Städten! In seiner Sehnsucht nach dem Nordland fühlten sie es beben wie ein gedämpftes „Zurück zur Natur!“

Man nahm das Buch als ein persönliches Dokument des Dichters. Mißliche Verhältnisse hatten Lie damals gezwungen, aus Lofoten, seiner Heimat, nach Christiania zu übersiedeln. Die Weltanschauung, die der hohe Norden seinen Kindern mit ins Leben giebt, ist größer als die der flachen Städte. Der Dichter Lie mußte den Gegensatz noch schärfer empfinden. Die Schwierigkeit seiner persönlichen Lage kam hinzu, und so, sagte man sich, kam er in jene resignierte Stimmung, aus der heraus sein „Hellseher“ geschrieben ist.

Gleichgültig, wie weit diese Erklärung zutrifft: soviel ist sicher, daß Lie schließlich zäher war als sein „Hellseher“. Er fand sich zurecht und stellte auch im Gewühl der Großstadt seinen Mann. Ist sein erster Roman ein Dokument, so sind es auch seine folgenden. Derbe Schilderungen von Land und Leuten. Die Mystik im Verhältnis von Natur und Mensch interessiert ihn weniger; um so mehr das Thema Mensch und Mensch. Die Zeit der Ibsen und Kjelland war gekommen. Man sah das Unwahre gewisser Verhältnisse der modernen Großstadtkultur auch hier. Aber die sie jetzt klarlegten, waren keine Hellseher mehr, sondern bloße Kritiker oder entgleiste Helden. Menschen, die in Volksversammlungen auftraten, arme Teufel, die im Malstrom jener Verhältnisse Todeskandidaten oder Verbrecher wurden.

Der gute Wille der Norweger war zu ehrlich, um nicht aufmerksam auf jeden Berufenen, der hier redete, hinzulauschen. Jonas Lie wurde „populär“. Sein Bild kam in

die Familienblätter, und die Verleger machten mit seinen Büchern Geschäfte. Dennoch, den tiefen Erfolg seines „Hellsehers“ erlebte er mit keinem seiner späteren Werke. Es fehlte ihnen das Intime, das rein Seelische, das nicht nur interessiert, sondern auch packt. Sie mußten verklingen, sobald das Interesse für jene soziale Polemik erlosch.

Seit dieses Interesse thatsächlich im Schwinden ist, hat es denn auch nicht an Beurteilern gefehlt, die über Lie nur mit einer Art wohlwollender Hochachtung sprachen. Er war ein repräsentativer Schriftsteller für das Norwegen von gestern, aber heute war seine Rolle ausgespielt. Die Ibsens und Kjellands waren abgelöst von den Hamsuns und Obstfelders. Übrigens war es schade um Lie. Er war zu früh gekommen. Sein „Hellseher“ war ein Werk gewesen, das der ganzen Idee nach sehr wohl in die jüngste Litteratur hineingepaßt hätte. Aber dann hatten es ihm die alten Polemiker angethan, und mit denen war man fertig.

Doch wie das so oft vorkommt: Totgesagte können sich der besten Gesundheit erfreuen. Kaum hat man Jonas Lie den Nekrolog gehalten, steht er auch schon wieder auf. Und zwar mit einem Werke, das nicht nur an die Tradition des „Hellsehers“ anknüpft, sondern auch der Litteratur von heute gar manches Neue zu sagen hat.

„Dyre Rein“ nennt sich der neue Roman Jonas Lies, nach dem Namen seines Helden. Dieser Held ist eine jener starren Naturen, die Einsamkeit nötig haben, sich zu entwickeln. In jeder festgefügten Gemeinschaft müssen sie verkommen. Es liegt etwas tragisches in ihnen. Früher oder später zerrt ein unerbittliches Naturgesetz sie hinein in die starren Formen des Alltags, und dann ist ihr Untergang ge-

wiß. Inmitten all' der beschränkten Tüchtigkeit fühlen sie sich bedrückt wie in einer stickigen Höhle. Sie sind Geschöpfe der Oberwelt, gewöhnt an Luft und Sonne und an freie Wesen. Und nun sehen sie sich in diese unterirdischen Grotten verzaubert, wo in schwelendem Licht mißgestaltige Kobolde hocken. Das Gefühl des nicht mehr Hinauskönnens läßt sie verzweifelte Versuche machen, sich den Kobolden anzupassen. Sie drängen sich mit in den Reihen der Unterirdischen, und in dem tollen Hexentanz sind sie die Tollsten. Doch gleich danach würgt der Ekel an ihnen. Sie pressen sich in eine einsame Ecke, und lassen es gleichgültig über sich ergehen, wenn man sie dort entdeckt und nun als minderwertig verhöhnt.

Das ist der Assessor Dyre Rein. Er hat sich lange in seiner Oberwelt gehalten. Ein intimer Verkehr mit der Natur, ein freies Jägerleben hat ihn immer wieder reingewaschen von all' dem Widerwärtigen, mit dem der Verkehr unter den Menschen ihn beschmutzt. Er hat sich abgefunden mit dem Leben des Alltags. An den unzähligen Klippen und Riffen seiner Laufbahn vorbei hat er sich glücklich hinein gerettet in seine Stellung. Und nun lebt er unter den Menschen, wie der verwunschene Prinz im Märchen, der Tags über als Bettler herumläuft, bei Nacht aber sich in den verborgenen Schlössern stiller Wälder wiederfindet in alter Herrlichkeit.

Doch das Schicksal hat Rein nicht vergessen. Ein amtlicher Ruf versetzt ihn an einen entlegenen Gerichtshof, mitten in die Berge. Bezirksrichter Orning wohnt dort mit seiner Familie. Ein vornehm altes Geschlecht. Rein ist glücklich über die Versetzung. Die Einsamkeit dieses Ge-

richtshofes, seine versteckte Lage in einer fast noch unberührten Natur scheinen wie geschaffen für sein heimliches Prinzendasein.

Und doch wird gerade diese Einsamkeit sein Verhängnis. Die wenigen Menschen, die um ihn sind, beobachten ihn schärfer. Wenn er heimkehrt von seinen Jagdausflügen, halb trunken von großer Natur, entschlüpfen ihm Wendungen, die die anderen seine verborgenen Welten ahnen lassen. Nicht lange und sein Inkognito ist entdeckt.

Damit nimmt die Tragödie ihren Anfang, die ihn und die Menschen um ihn her langsam in das Verderben zieht. Denn das ist das Schicksalsfinstere solcher Naturen, daß ihr Verderben auch das Verderben der Menschen ist, die ihnen am nächsten standen. Sie sind wie ein einsamer Lebensschrei, der hinein gellt in das Treiben des Tages. So weit der Ruf dringt, horchen die Menschen auf. Und an dem bloßen Lauschen können die Menschen dann hinsterben wie ein Vogel im Käfig, den der nahe Frühling rief. Es liegt so viel Freiheit in jenem Schrei, so viel von dem Besten, was die im Käfig in sich ertöten mußten und was der verwehte Ruf nun wieder ins Leben bringt.

Als Rein das Haus der Ornings betritt, findet er eine Familie, die sich mit warmem Behagen in die engen Formen eines streng gesellschaftlichen Daseins eingelebt hat. Der Hausherr, ein schwärmerischer Dilettant in musicis, hat noch zeitig seine künstlerische Neigung eingedämmt. Die Hausfrau hat ihre Natur vielleicht nicht ganz auf ihren Mann, sicher aber ganz auf die Stellung ihres Mannes abgestimmt. Die Kinder gedeihen gut, und als sie heranwachsen, weiß die Tante — eine energische, alte Dame, sie hat ihr Gehöft

tiefer waldeinwärts und waltet wie die Vorsehung aus der Ferne — für die Töchter konvenable Partieen ausfindig zu machen. Sie alle haben ihre Opfer bringen müssen, aber sie sind glücklich dabei geworden. Eine sonnige Atmosphäre anheimelnder Zufriedenheit umgiebt die ganze Familie — bis dieser Dyre Rein erscheint. Mit ihm zieht das Verhängnis ein. Als der Tod ihn ein Jahr später fortreißt, liegt es auf dem Hause wie ein Fluch. Der alte Orning geht verdüstert durch die leeren Zimmer und grübelt über ein verlorenes Dasein. Seine Kinder haben ihn nach und nach verlassen, bis auf seine Lieblingstochter Merete. Doch die liegt in ihrem Bette, krank an Körper und Geist, so schwer, daß sie wohl nie mehr gesunden wird. Der Tod ihres Bräutigams hat sie gebrochen. Der Bräutigam aber war Dyre Rein; er starb an dem Tage, da er sie heimführen sollte.

Diese Liebe war Reins Schicksal. Was keine Gewalt über ihn vermocht hatte, brachte dieses Mädchen zustande, das so blind an ihn glaubte; er entschloß sich, das Leben der Tretmühle zu wagen, „sich hineindrängen zu lassen in Gewissen und Verantwortung und Bürgertum und Ehe mit allen ihren Folgen durch Generationen und Zeiten hindurch". Und nun beginnt der entsetzliche Kampf, die Agonie des freien Menschen in ihm. Sein Ich wehrt sich mit einer wahren Wut gegen das „Zwangsjackendasein". Aber dieses Dasein hat in seiner Liebe einen Faden, stark genug, ihn immer wieder an sich zu ziehen. Heute stößt er Merete beinahe von sich, als sie ihn glückstrahlend über die Vorbereitungen zur Hochzeit aufsucht. „Alle diese Vorbereitungen und Veranstaltungen und Verabredungen! Ich habe ein Gefühl, als sollte ich mit Eisen und Zangen und Widerhaken

festgehalten werden. — — Es ist, als sei die Thür hinter mir ins Schloß geworfen." Aber schon am nächsten Morgen muß er sie wieder versöhnen: „Hab' ich dich noch — auch heute noch? Ich hab' die ganze Nacht wach gelegen und gehört, wie häßlich und unfreundlich man gestern zu dir geredet hat — — dieser, dieser — zu meiner teuren, geliebten, einzigen Merete." Aber „dieser" ist schließlich stärker als alles andere. Als man sich am Hochzeitstage gerüstet hat, ihn feierlichst einzuholen für sein neues Dasein, macht er sich frei zu einem letzten, einsamen Ausflug. Er kehrt nicht zurück. Am Wildbach ist er „abgestürzt". —

Der neue Roman von Jonas Lie ist nicht, was er dem rein thatsächlichen Inhalte nach scheinen könnte: eine bloße Polemik gegen moderne gesellschaftliche Verhältnisse. Lie, der Lie des Dyre Rein, ist zu sehr Dichter und zu wenig kurzsichtig, um in solcher Kritik stecken zu bleiben. Er schildert mit großer Ausführlichkeit das Beschränkte in der Welt einer Alltagsfamilie. Aber seine Schilderung ist frei von billiger Satire. Er sieht, wie viel ehrbare Tüchtigkeit gerade in dieser Beschränktheit liegt. Er weiß, diese starren Formen hat das Leben jeder Zeit nötig gehabt, in sie sein Material an Menschen hinein zu bauen. Sind diese Formen eng und drückend, so geben sie doch auch Kraft und Haltung. Sie sind des Lebens ureigenstes Werk, so gut es jene unbiegsamen Jägernaturen sind, die in diesen Formen sterben müssen. Das Leben widerspricht sich nicht, indem es diese beiden Typen nebeneinander stellt.

Daß Lie auch diese letzte, tiefste Weisheit erkannt hat, zeigt der „Epilog" des Buches. Dreißig Jahre sind vorüber. Der Bezirksrichter und seine Gattin schlafen schon

lange unter ihren eisernen Grabplatten. Auf dem Gerichtshof residieren jetzt die Eheleute Kvigstad, Schwager und Schwester Meretens, mit dem Rest einer zahlreichen Kinderschar. Die älteren sind schon fort und haben Stellungen im Lande. Doch diese neue Generation hat nicht mehr die starre Weltanschauung der Großeltern; ihre Gedanken sind durchsonnt vom Lichte des unglücklichen Dyre Rein. Sie haben ihn nie gekannt. Aber oben im „Jungfernstübchen" des Gerichthofes lag die arme Tante Merete, die sie als Kinder so gern aufsuchten an ihrem Bette, und die über alle Dinge Himmels und der Erde so herrlich reden konnte.

Es war Rein, der aus ihr sprach, der die Anschauungen dieser jungen Kinderherzen so lebendig machte, Rein, der mit ihnen hinaus zog in die Welt, zu neuen Thaten und Gedanken. 1897.

Paul Heyse.

(Lyrik.)

I.

Das allgemeine Urteil über Paul Heyses Werke hat sich in den letzten beiden Jahrzehnten in einer Weise zugeschärft, daß es mit der Einförmigkeit stehenden Satzes beinah in den verschiedenen Essays und Büchern wiederkehrt. Man spricht von der Goetheschen Anmut seines Stils, der gesunden Daseinsfreude in seinen Anschauungen über Welt und Menschen, der edlen Vornehmheit namentlich seiner weiblichen Gestalten. Diese Urteile beziehen sich ausschließlich auf den Novellisten Paul Heyse. Den Lyriker übergeht man meistens, und den Dramatiker erwähnt man nur, um einige Bedenken am Gesammtwerk Paul Heyses laut werden zu lassen. Mögen die Dramen vor den außerordentlichen Ansprüchen immerhin nicht ganz bestehen, die uns die Bedeutung Heyses selbst aufzwingt: seine Lyrik sollte keinesfalls übergangen werden. Das deutsche Volk hat sein Urteil über sie in einem ungewöhnlichen äußeren Erfolg bereits gesprochen. Denn das ist es, wenn ein Gedichtbuch von 450 Seiten fünf Auflagen erlebt, wenn Heyses Namen in keiner Anthologie fehlen darf und die Zeitschriften stolz sind, Gedichte von ihm im ersten Abdruck zu bringen. Und noch

einen anderen Erfolg hat diese Lyrik errungen, einen Erfolg, den man den eigentlichen Prüfstein jeder Lyrik nennen kann: den musikalischen. Es kann behauptet werden, daß von den noch lebenden Dichtern keiner bei den modernen Liederkomponisten so beliebt ist wie Paul Heyse. Gewiß hat er sich nicht so unmittelbar in die deutsche Volksseele hineingesungen, wie einige der Romantiker. Aber die Zeiten des Volksliedes sind vorüber, und ein moderner Lyriker kann stolz darauf sein, in jedem dritten Konzertprogramm eines seiner Lieder wiederzufinden. Das ist ein Erfolg, der durch keinen noch so bedeutenden litterarischen Ruf zu erklären ist. Er weist auf eine Anziehungskraft, die eine Formulierung verlangt und jeden Versuch rechtfertigt, den Werdegang dieser Lyrik zu verstehen.

Einen solchen Versuch hat Heyse selbst wesentlich dadurch erleichtert, daß er in der kürzlich erschienenen Sammlung neuer Gedichte*) eine besondere Abteilung seinen Jugendliedern widmete. Zusammen mit einer gleichbetitelten Abteilung des ersten Bandes ist sie wohl geeignet, ein Bild der frühsten Schaffensweise dieses Lyrikers zu geben.

Die neue Auswahl leitet ein „Vorklang" ein, worin es heißt:

> Rührt mich heut' so seltsam wieder
> Wie mit langverschollnem Klang
> Dieser leichten Jugendlieder
> Süßverworr'ner Herzensdrang?

---

*) „Gedichte", Fünfte Auflage, Berlin 1893, Verlag von Wilhelm Hertz. „Neue Gedichte und Jugendlieder", Berlin 1897, Verlag von Wilhelm Hertz.

Rauscht noch einmal auf die Welle
Des versunknen Jugendborns
Und dazwischen silberhelle
Widerhall des Wunderhorns?

„Widerhall des Wunderhorns“ — ich wüßte keine bessere Charakteristik für diese älteste Epoche Heysescher Lyrik. Wie leise Oberonrufe tönen einzelne Verse aus „des Knaben Wunderhorn“ hinein. Aber die Anklänge stören nicht, denn sie sind frei von künstlichem Archaismus. Die Zeit der Wiedergeburt altdeutscher Kunst (die Lieder entstammen den Jahren 1847—50) war kurz vorüber. Noch war die geistige Atmosphäre Deutschlands durchweht von ihren Gedanken, und gerade für sie zeigt sich der junge Heyse besonders aufnahmefähig. Ludwig Richter könnte diese „Jugendlieder“ illustriert und Schubert ihnen eine Melodie gegeben haben.

Was sie bewegt, ist nicht eben viel. Eine frische Frühmorgenstimmung. Die Welt gesehen, wie man sie auf einer Fußwanderung sieht, wenn man beim ersten Hahnenschrei aufbrach und nun mit seinem Ränzchen durch das noch schlafende Dorf dem Walde zuwandert. Da ist man empfänglich für jeden Eindruck, und auch die alltäglichste Begegnung kann der Phantasie ein Bild eingeben. Ein einsamer Reiter, fahrende Gesellen, ein Wirtshaus an der Landstraße und die hundert unscheinbaren Winkel, in die das Volkslied den Ort seiner Handlung verlegt.

Aber soviel diese intime Auffassung des deutschen Liedes Paul Heyse sagen mochte, konnte er doch nicht mit den Romantikern zu einer persönlichen Durchbildung der überlieferten Form gelangen. Der Grund ist eine Wesensverschiedenheit, die seine Art von der aller echten Romantik

trennt. Die nämlich, daß die ersten künstlerischen Eindrücke bei Heyse durchs Auge gehen, beim Romantiker aber durchs Ohr.

Ich erinnere an den eigentlichen Liederdichter der Romantik, an Eichendorff. Seine Lyrik ist von einem nie endenden Raunen und Rauschen erfüllt, alles sichtbare dagegen hat eine Neigung, sich zu verflüchtigen. Die Gestalten und Vorgänge sind gleichgültiges Substrat; etwas, was man vergessen muß, um rein zu genießen. Und doch vermissen wir nichts. Wir lauschen uns in diese Lieder hinein, wie ein Kind in das Geräusch einer Seemuschel. Das Auge schaut versonnen ins Weite, wohl schweben dort in endloser Ferne Gestalten auf und nieder, aber kein klarer Blick giebt ihnen festere Form. Die geistige Kraft ist von der bis zur Hellhörigkeit gesteigerten Thätigkeit des Ohres erschöpft.

Diese Hellhörigkeit ist Heyse nicht verliehen. Hier und da macht eins seiner Jugendlieder den Versuch, in romantischer Weise durch das Gehör zu wirken, aber man fühlt den fremden Einfluß. Wie wunderbar weiß Eichendorff das heimliche Flüstern mondheller Nächte zu geben, oder den Zauber aus der Ferne herübertönender, nur halb gehörter Lieder. Einen Heyse fesselt da nur das flimmernde Bild der silbernen Sterne, und wenn einst auf einsamer Wanderung der Klang ferner Lieder sein Ohr traf, mochte er sich neugieriger als jemals Eichendorff nach den Gesellen umschauen, die diese Lieder sangen.

So sehen wir schon in den Jugendliedern Heyses ein Element sich vordrängen, das im Kern antiromantisch ist und dessen Ausbildung dieser Lyrik allmählich ihr persönliches Gepräge geben sollte.

Eines der Übergangsgedichte, dem Inhalt nach noch ganz Romantik, mag hier folgen:

Bei Bingen an Sankt Rochus' Tag,
Da ging die Sonne lieblich auf,
Der Niederwald, das Thal stromauf
In feierlichen Flammen lag.

Die Fähnlein wehn, die Frommen gehn
Hoch zur Kapell' mit Glock' und Sang.
Gewimmel rings und bunter Drang
Thät mich nach allen Seiten drehn.

Und wer da pilgert nah und fern,
Ein' Bratwurst hielt in Händen sein;
Drin biß er fromm und tapfer ein'
Und sagt' ein Gratias dem Herrn.

Die Bratwürst' und der saure Wein,
Die sind des Festes Kron' und Ziel.
Sie essen viel, sie trinken viel
Und rosenkränzeln zwischendrein.

Es hat der heil'ge Rochus traun
Ein' mächtig große Wunderkraft,
Daß er den Gläubigen Magen schafft,
Die all' das Teufelszeug verdaun.

Man vergleiche damit eine der vielen Prozessionsschilderungen der romantischen Schule. Wie da die Glocken widerhallen, wie beim Gesang der Frommen die Vögel stille werden, wie der Rhein mit seinem Gemurmel die heiligen Lieder begleitet. Heyse lauscht nicht, er „thät sich nach allen Seiten drehn", daß ihm ja keins der hellen Bilder entgeht. Die Kapelle auf schattenloser Höhe, in den Fenstern

blankes Morgenlicht, der bunte Zug, dessen Fahnen man zwischen den Weinbergen nicken und flattern sieht, und in dem Zug selbst ein niederländisches Durcheinander stets wechselnder Scenen.

II.

Die Zeiten des schlichten Liedes begannen zu schwinden. Die Romantik zog sich immer tiefer zurück in das Halbdunkel uralter Wälder und sagengrauer Vorzeit. Sie entdeckte sich schließlich die Zauberwelt des Nordens. Die Schwermut eines ewig herbstlichen Himmels lag auf ihr, aber sie gab die Aussicht frei über unendliche Flächen. Der Blick ins Ewige, die große Sehnsucht der Romantik, erschloß sich mehr und mehr.

Das war keine Welt für Heyse. Die Dinge, die er zu fassen suchte, trugen scharfe Formen und ungebrochene Farben. Wäre die Wandlung stark genug gewesen, alle tiefere Lyrik in ihre Bahn zu zwingen, so wäre Heyses Dichtung ziemlich spurlos zerflossen in jener Dämmerwelt. Doch gerade auf der Höhe seines Schaffens kam ihn eine Zeitstimmung zu Hilfe, die sich aufs glücklichste mit seinem eigenen innersten Wesen deckte. Das war die Italienschwärmerei aus der Mitte unseres Jahrhunderts. Eine Liebe die den Süden allein um seiner schönen Gegenwart, nicht seiner großen Vergangenheit willen lieben möchte. In diese Gegenwart aber drängte sich ein Element so individueller Art, daß sich das Italien jener Tage scharf von den Bildern abhebt, die andere Zeiten und Völker von ihm entworfen.

Wir wissen, was Italien unserer Kultur gewesen ist. Keines der Bilder, in denen sich dieses Land der Phantasie

offenbarte, konnte der Menschheit gleichgültig bleiben. Mochte die letzte Form Italien verspätet kommen, hatte doch auch sie noch Anspruch auf die Aufmerksamkeit der geistigen Welt. Ihr ist der Lyriker Heyse ein reines Organ geworden: darin vor allem liegt seine Bedeutung und die Erklärung seines hohen Erfolges.

In Norddeutschland wurde Heyse geboren. Aber er ist nie im Lande der Kiefernwälder und Sandwüsten recht heimisch geworden. Früh bereits zog es ihn zu den Süddeutschen. Hier fand er schon eher seine festen Umrisse. Wie mit steilerem Griffel zeichnete die Sonne alle Dinge, klar setzte sie Farbe an Farbe und hob die Körper mit prallen Schatten ab. Was aber auch der deutsche Süden noch nur ihm andeuten konnte, gab ihm in voller Ausführung das Land der Renaissance. Daß das geistige Europa noch einmal seine Blicke auf dieses Land gerichtet hielt, war der größte Glücksfall im Leben des Lyrikers Heyse. Italien und sein Volk gaben ihm so nicht nur eine zweite Heimat, sondern auch eine Schule.

> Was von jeher mir gefiel
> An diesen Menschen: sie haben Stil

heißt es in einem Gedicht von den Italienern. Den „Menschenkenner" Heyse hat erst Italien gebildet, denn das erst zeigte ihm einen Menschenschlag, den er mit verwandter Seele lieben konnte. Dieses merkwürdige Volk, mit einem solchen Überreichtum an Tradition begabt, daß es in jeder Bewegung, jedem Blick anmutig wird, das Volk der „Könige im Bettlergewand" — gewiß, es zeitigt keine Menschen für einen Dichter wie Maeterlinck etwa, aber es bietet ein Universum dem, der arbeitet wie Heyse es von sich beschreibt:

Mit der Palette wandert' ich durchs Land,
Mein altes Handwerk unterwegs zu treiben,
In raschen Zügen farbig aufzuschreiben,
Woran ich Aug- und Seelenweide fand.

Ist für Eichendorffsche Gedichte ein Symbol das Kind mit der Seemuschel, so ist es für Heysesche das Kind am Guckkasten. Bilder, immer neue Bilder, in unerschöpflicher Buntheit sich folgend. Das Gewühl der engen Straßen Italiens gliedert sich uns. Wir folgen den Bettlern und Taschendieben, Grisetten und Stutzern. Unter luftigen Arkaden geht es hin, über Plätze weg, und wieder längs der Mauern jener Gärten, in denen düstere Cypressen über alte Zeiten sinnen. Oder wir gewöhnen das Auge an das Halbdunkel einer Kirche, wo in den Kapellen gelbes Kerzenlicht flimmert auf den goldumrahmten Bildern der Heiligen. Aber es ist nicht mehr die düstere Kirche des Mittelalters In der Altarnische verabredet man ein Stelldichein, zu dem man sich trifft am späten Abend, wenn die Lichter der Stadt im Wasser schimmern und Gondeln vogelschnell die Flut durchschneiden.

III.

Diese Seite der Heyseschen Kunst hat man im Auge an den wenigen Stellen, an denen man auch seiner Lyrik gerecht werden will. Man deutet auf das „Italienische Skizzenbuch", die „römischen Sonette", die „Bilder aus Neapel". Keinem anderen Dichter soll das Genre des Südens gleich gut gelungen sein.

Wäre die Bedeutung des Lyrikers Heyse damit erschöpft, was wären seine Gedichte anders, als eine Serie von Bildern

des jedem Touristen zugänglichen Italien? Ein solches Skizzenbuch vermöchte so wenig wie eine der unzähligen photographischen Sammlungen, die noch jedes Hochzeitspaar mit über die Alpen schleppte, mehr als eine nur oberflächliche Neugier zu befriedigen.

Aber das Italien, das uns aus den tausend Bildern Heyseſcher Lyrik entgegenschimmert, birgt noch ein ganz anderes Element. Es „hat Stil", ihm ist eine scharf bestimmte persönliche Färbung eigen. Und diese Färbung macht die Lyrik Heyses nicht nur litterarisch, sondern auch kulturpsychologisch bedeutend.

Ich suche nach einem erläuternden Bild für diese Eigentümlichkeit, und in meiner Erinnerung tauchen die Züge eines rätselhaften Frauenkopfes auf. Lionardo hat ihn gebildet in seinen Handzeichnungen. Mehr als einmal. Als ob auch ihn diese eigene Schönheit verfolgt hätte wie ein ungelöstes Rätsel. Das Gesicht scheint durchleuchtet von einem tiefen, inneren Glück. Eine faltenlose Stirn, ein klares Auge, selbst wo die Lider traumschwer sich senken, und vollrunde Wangen. Nur um die Lippen zieht es sich fremd. Etwas wie ein wehmütiges „Dennoch". Nicht daß diese Lippen zuckten in einer klaren Erkenntnis der Vanitas alles Glückes. Vielleicht eine Erinnerung nur. Eine Erinnerung aber, die dieses junge Menschenhaupt alt an Erfahrung machte, die ihm ein Gefühl mindestens jener weltmüden Einsicht gab.

Das ist das Italien Paul Heyses, das Italien der nachgoetheschen Zeit. Es ist überstrahlt von einer ewig goldenen Sonne, und doch auch liegt ein Hauch der Trauer über ihm, wie über der Farbenpracht herbstbunter Wälder. Es giebt

eine Öde des Nordens, die bei aller Monotonie nicht erschlafft; in ihrer großartigen Düsterheit atmet dort auch die Klage noch Kraft und Leben. Aber es giebt auch einen Form- und Farbenreichtum des Südens, der uns das Gefühl des Mangels, der Lebensarmut aufdrängt. Es ist wie Sonnenlicht über Ruinen, wie ein letztes, spätes Glück: selbst im Genuß noch muß es grübeln über die Gewißheit seines frühen Endes.

Schmerzliche Ereignisse waren es, die dem Lyriker Heyse die ersten eigenen Klänge gaben. Der größte Abschnitt seines Gedichtbuches (des ersten) ist überschrieben: „Meinen Toten". Drei Kinder sah er sterben. Der Verlust namentlich des letzten, seines Wilfried, scheint ihn tief verwundet zu haben. An ihn wendet sich die „Zueignung" des zweiten Gedichtbandes.

Nun gingen zwanzig Jahr dahin,
Seit Du uns fehlst, mein holder Sohn,
Und immer noch in Ohr und Sinn
Klingt mir der lieben Stimme Ton,
Und immer noch in Nächten klar,
Wann mich geweckt die alte Wunde,
Seh' ich Dein ernstes Augenpaar,
Das Lächeln auf dem jungen Munde.
Doch nein! Das sind die Augen nicht
Des Knaben, wie in jener Zeit:
Mich grüßt ein Jünglingsangesicht,
In Lebensernst schon eingeweiht;
Als ob an jenem dunklen Ort,
Der streng Dich hält in seinem Banne,
Du heimlich lebtest mit uns fort
Und reiftest still heran zum Manne.

Es ist herzlich rührend, den Dichter klagen zu hören, wie der Sohn ihm jetzt ein treuer Freund sein könnte. Wie er trotz des Todes noch mit ihm zu verkehren sucht:

> Dir bracht' ich stets das Beste dar
> Von meinen Lebensernten allen,
> Und wenn ein Werk vollendet war,
> Fragt' ich mich: Würd es ihm gefallen?

Man gewöhnt sich anfangs schwer an die Vorstellung, daß jene sonnigen Lieder alle einem Toten angehören sollen. Aber nur zu bald wird man dann vertraut mit dieser Vorstellung, und nun geht es uns wie dem Dichter bei seiner Reise durch Italien:

> So reisen wir ins Land hinein
> Bei Sonn' und Mond und Blitzesschein,
> Und immer reist auf Schritt und Tritt
> Ein kleiner blasser Schatten mit.
>
> Und wo die Erde schöner blüht,
> Sein Mündchen weher zuckt und glüht,
> Und wo die Erde goldner lacht,
> Sucht er uns trüber heim zur Nacht.

Es liegt etwas Beängstigendes in dieser Lyrik. Ihr Melos gleicht der Fahrt übers Meer mit der Leiche an Bord. Eine wolkenlose Stimmung kommt nicht durch.

Kein Leben ist frei von Schicksalsschlägen. Es wäre verfehlt, den wehen Grundzug der Dichtung Heyses aus den schmerzlichen Erfahrungen des Dichters zu erklären. So wenig seine Liebe zu Italien zufällig ist, so wenig gab ihm der zufällige Verlust dreier Kinder die seltsam schwermütige Färbung, die über seinem Italien liegt. Der Schmerz, der

hier nach Worten ringt, ist größer: das nachgoethesche Italien selbst singt hier sein Schwanenlied. Ein Lied voll hoher Schönheit, das an den im Sterben noch einmal sich klärenden Blick gemahnt.

IV.

In seiner „italienischen Reise" nennt Goethe Rom die Hauptstadt der Welt. Was für ihn alles dieser Begriff umspannte, mag man in Herman Grimms Buch über Goethe (Romkapitel) nachlesen. Wie Goethe Rom noch von pochendem Leben durchglüht empfand, wie er die ganze in den Trümmern Roms kapitalisierte Vergangenheit zu vereinen wußte mit seiner Gegenwart. Das machte ihn sicher vor dem Fluch der reichen Erben. Die Bewunderung des schon Geleisteten war ihm kein Einwand gegen das noch zu Leistende, war vielmehr Antrieb und Verpflichtung.

Und nun vergleiche man mit den Worten Goethes vom 1. November 1786 die Bilder, die der Anblick der ewigen Stadt Paul Heyse giebt:

> Höhnt hier nicht jede Quader: Eintagsbrut,
> Willst Du Dein Zwergen-Ich so wichtig nehmen?
> Was ist Dein Sehnen, Jauchzen oder Grämen?
> Ein Tropfen nur im All der Geisterflut.

Der junge Voß sagt in seinen Briefen über Goethe: „Die Art, wie er die Menschen betrachtet und demgemäß mit ihnen umgeht, ist die eines durchaus vollendeten Menschen. Er verfährt hier ganz kontemplativ, er sieht in jedem Menschen eine Modifikation der Menschheit, recht ein Naturforscher, der jedem Tiere, jedem Pflänzchen seinen ehrenvollen Rang zugesteht."

So hielt Goethe es nicht nur im Verkehr mit den Menschen, sondern auch in der Betrachtung neu auftauchender Erscheinungen. Er kannte keinen Haß. Er untersuchte alles auf die ihm innewohnende reine Triebkraft, und eine Kraft, das wußte er, war, in die rechten Bahnen geleitet, immer zu gebrauchen.

Das ist Heyse versagt. Der Blick für seine Gegenwart fehlt ihm. Er wertet und urteilt, wo er rein beobachten und handeln sollte. Man hat Goethe so oft vorgeworfen, für die bedeutenden Ereignisse seiner Zeit habe er kein Verständnis gezeigt, da weder die Revolution noch die Befreiungskriege ihn aus dem Gleichgewicht brachten. Man mußte nachträglich einsehen, daß er gerade für die eigentlich motorischen Kräfte seiner Zeit der empfindlichste Wertmesser war. Keine naturwissenschaftliche That hat dieses „Jahrhundert der Naturwissenschaft" zu Tage gefördert, der Goethe nicht bereits auf der Spur gewesen wäre.

Bei Heyse, dem „Nachfolger Goethes", gestaltet sich dieses Bild doch recht anders. Er glaubt den „Puls des Heute" in seinen Adern zu fühlen, wenn er spottet über „des Vatikanes Zwingherrn", der

> In ohnmächtigem Grimm als ein entthronter
> Erdengötze sich tief in Wolken einhüllt

und dagegen ergriffen ist vom Anblick eines jungen Fürsten, der seinem Volke schwört

> Jenes teuerste Gut der Volkesfreiheit
> Gleich dem Vater ihm unversehrt zu halten.

Aber zwingt ihn einmal der Tag, den Blick auf das „Netz von blitzdurchzuckten Drahtgespinsten" zu lenken, das

die Erde umspannt, dann resigniert er mit müder Handbewegung:

Mich dünkt, wir beachtens nicht gar weit,
Sagt uns der Draht ein wenig schneller nur,
Ob Börsenkurse fallen oder steigen.

Ein Phantasiestück des ersten Bandes, „Waldchronik" betitelt, ist für diese Stellung Heyses zur Gegenwart sehr charakteristisch. Ein „tausendjähriger Waldesgreis" spricht da zu den „jugendgrünen Stämmen". Er kannte noch die Zeiten,

Als in jedem Stamm ein schlanker Gast,
Eine Dryas heimlich lebte.

Dann kamen wilde, blonde Männer herauf,

Scheuchten all die Huldgestalten.
Da ich selber schlug die Augen auf,
Sah ich nur noch Elfen Tänze halten.

Die wilde Jagd rast über die Wipfel, die Höllenhunde bellen, der Elfenkönig jagt vorbei, kreischende Hexen tanzen im Mondschein, und Zwerge überschlagen sich auf der Flucht vor schnaubenden Feuerdrachen. Vorüber auch das. Im „lichtgewordenen Eichenhag" schlagen sie eine bleiche Gramgestalt ans Marterholz, und friedliche Menschen bannen mit ihren Liedern den wilden Nachtspuk.

Und so sah ich wechselnd fort und fort
Zeiten aufblühn und veralten.
Mark und Säfte sind mir abgedorrt,
Doch in Ehren ward mein Stamm gehalten.

Aber nun kommt die Gegenwart; „frech, mit ehrfurchts-

losen Augen“ steckt sie die Bahn ab, für jenen fürchterlichen Eisenwagen, dem nicht einmal der Waldbaum mit seinen Erinnerungen heilig ist.

Kurzsichtige Freunde der Kunst wissen von der Reformation nichts anderes zu sagen, als daß sie mit einem nüchternen Kalküberzug wie mit einem Leichenlaken die heiteren Bilder der Renaissance verdeckte: für Paul Heyse scheint die ganze Thatkraft der heute sich abmühenden Zeit nur den einen Erfolg zu haben, daß der Ruß der Fabrikschlote alte Kunstwerk beschmutzt. Für alle Zeiten hat er den liebefähigen Blick des Künstlers — nur für die eigene nicht.

Wer heute jung ist, dem ist die Gegenwart nicht „arm an Wundern“. Wir verehren die Größe vergangener Zeiten, aber sie entnervt uns nicht. In einem Goethe sehen wir nicht die blutleere Erscheinung, als die eine müde Epoche ihn auffaßte (den „kalten Kunstgreis“ Heinescher Parodie), sondern den nimmerrastenden Gelehrten, dem keine Entdeckung des suchenden Menschengeistes unerwartet kam, Faust, der in einem Leben der That Rettung fand aus erschlaffendem Grübeln.

Doch freilich, in der ungeheuren Arbeit, die solch ein Ideal unserem Leben aufgiebt, müssen wir bisweilen eine Stunde aussparen, in betrachtendem Rückblick uns zu erholen. In solchen Stunden der Ruhe ist die stille Kunst des Lyrikers Paul Heyse ihres Zaubers auf uns sicher. 1897.

Constantin Meunier.

> Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
> Da wagt mein Geist sich selbst zu überflügeln:
> Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen.
> Und es ist möglich! —

Es ist das Bild, das Goethe vom sterbenden Faust entwirft. Für uns, die wir uns abmühen an den Aufgaben einer Zeit, der das verwirrende Getriebe der Industrie das Gepräge giebt, überstrahlt es an Leuchtkraft alle anderen Bilder seines Werkes. Die ragende Gestalt im Gewimmel einer unabsehbaren Arbeitermenge, der Geist, der dieser Gestalt ihren aufrechten Stolz verleiht, der sie durch die Muskeln jener Tausenden ein Werk verrichten läßt, mit dem sie die Hand auflegt auf ihren Erdball wie auf ein Werkzeug — wahrhaftig, das Bild ist von einer so schwindelnden Tiefe des Hintergrundes, daß es fast kleinlich ist, hervorzuheben, Goethe habe in ihm die ganze von unserem Jahrhundert durchlaufene Strecke überschaut. Aber es ist alles, was wir bis jetzt sehen können. Wie klein sind gegen diesen Arbeiter Faust, den Bauherrn, den großen Unternehmer, all die Gestalten, die nach der Versicherung unserer Dichter dieselbe Idee verkörpern. Lauter Auffassungen aus der Lemurenperspektive. Wir jammerten über das Elend unserer Industrie, wir träumten von einer „besseren Zukunft", von „Aus-

gleich" oder „Vergeltung". Die Arbeit, die industrielle Arbeit unseres Jahrhunderts war uns niemals freier Wille, am wenigsten Stolz. Wir sahen nur die Konkurrenz in ihr, den Kampf ums Dasein. Aber hinter der Konkurrenz, hinter dem „struggle for live" stand eine Idee, die wir nicht kannten. Faust kannte sie, und das machte ihm das Geklirr der Spaten zur Musik, das ließ ihn frohes, freudiges Leben fühlen, wo wir blind sein, ja die Nase zuhalten möchten vor Schutt und Qualm.

Das Schlimmste haben wir hinter uns. Wir beginnen uns wohl zu fühlen beim Stampfen und Zischen unserer Maschinen. Der Lemur wird zum Faust. Das ist der Sinn unserer Arbeiterorganisationen. Ein neuer Typus Arbeiter kommt herauf. Von einer „Abrechnung" will er nichts wissen. Die Arbeit ist ihm nichts Widerwärtiges, von dem er sich, je eher je besser, befreien möchte, um sich dann geistigen Dingen als etwas Fremden hinzugeben. Seit die Idee der Arbeit ihm durch den Ruß der Schlote hindurch sichtbar wurde, weiß er, daß er nie ein tieferer Gelehrter war, als da er sich als tüchtiger Arbeiter bewährte.

Eine neue Art Mensch taucht nicht auf, ohne von der hellseherischen Kraft künstlerischer Phantasie vorausgeahnt zu sein. Goethes Faust war die erste Ahnung des neuen Typus. Man verstand sie nicht. Dieses ganze inhaltschwere Jahrhundert mußte zu Ende rollen mit all seiner sozialen Entwickelung, seiner Vernichtung der Kleinindustrieen durch den Großbetrieb, seiner Verdrängung der Konkurrenz durch die Koalition und der Vereinigung aller denkbaren Thätigkeiten durch einen kosmisch empfindenden Geist.

Noch ist nicht alles geschehen, aber schon ist die Aus-

sicht frei, und schon wurde uns ein Künstler möglich, der uns die neue Art klar in allen Einzelheiten vor Augen führen konnte.

Das ist der Belgier Constantin Meunier.

Meunier ist jetzt 67 Jahre alt. Er begann als Bildhauer und war dann lange Zeit ausschließlich als Maler thätig. Seine bedeutendsten Werke schuf er erst nach seinem 56. Jahre. Es sind Skulpturen. In Deutschland wurde sein Name bei Gelegenheit der internationalen Ausstellung in Dresden im vorigen Jahre viel genannt. Man hatte dort seine Hauptwerke zu einer Separatausstellung vereinigt. Eine kleinere Ausstellung folgte in Berlin um die Wende von 1898. Herr v. Tschudi hat zwei seiner Statuetten für die Nationalgalerie erworben. Besondere Dankbarkeit um ihn schulden wir dem Direktor des Dresdener Skulpturenkabinetts, Herrn Georg Treu. In einer Abhandlung von geringem Umfang[1]) hat er es verstanden, ebenso glücklich die Werke wie das Werk Meuniers zu charakterisieren. Der Abhandlung ist außer einigen Textillustrationen und 34 Tafeln (teilweise freilich mangelhafter Reproduktion) eine sehr wertvolle autobiographische Skizze Meuniers beigegeben.

* * *

„Es giebt, um mich so auszudrücken, zwei Leben in meinem Leben", sagt Meunier von sich selbst. Das erste der beiden reicht bis in sein 50. Lebensjahr. In ihm entstand

---

[1]) „Constantin Meunier". Von Georg Treu. Dresden, E. Richter, 1898.

eine Reihe von Gemälden (die Skulpturen der ersten Periode zählt Meunier nicht mit, als bloße Studien der Lehrzeit). Ich kenne diese Gemälde nicht, aber ihren Titeln nach zu urteilen ist der Übergang vom ersten zum zweiten Leben Meuniers so scharf nicht, als es Meunier selbst wohl scheinen mag. Da ist eine „Hospitalscene", dann die „Beerdigung eines Trappisten", „Die Trappisten bei der Arbeit"; ferner Waisen, Märtyrer, Heilige, ein „Judaskuß" und ein „Letztes Abendmahl". Das ist keine freudige Auffassung des Daseins. Sind die Titel bezeichnend für die Gemälde, so ist, was Meunier in seiner ersten Zeit schuf, eine bloße Allegorie dessen, was er später unmittelbar darstellen lernte.

Der „Zufall" führt ihn in das „schwarze Land", die Industriegegend Belgiens. Er ist „überwältigt von dieser wilden und tragischen Schönheit". Der Anblick wirkt auf ihn wie die Erweckung eines Lebenswerkes, das er zu schaffen hat. Er ist schon 50 Jahre, aber er spürt in sich die Kraft einer neuen Jugend. Unverzüglich macht er sich an die Arbeit, und nun entstehen jene Werke, die einer späteren Zeit einmal der klassische Ausdruck der Weltanschauung unseres Maschinenalters sein werden.

„Il y a, pour ainsi dire, deux vies dans ma vie." Das Wort gilt, aber in einem anderen Sinne als Meunier es braucht. Der Übergang fällt später, er trennt den Skulptor Meunier vom Maler. Der Maler, das ist der Lemur, ist der Arbeiter, wie dieses ganze Jahrhundert ihn sah. Der Skulptor ist Faust.

Das „schwarze Land". Den Belgiern ist es le Borinage, uns sind es die Industriegebiete Westfalens und Oberschlesiens. Wer diese Gegenden schaut mit dem

Auge des Ingenieurs, den kann ihr Anblick erfrischen wie ein Bad. Er kennt die Einheit der Kraft, die aus den hunderten von Schloten da wirbelt und flammt, er weiß, daß diese Kraft die besten Werke seiner Zeit lebendig macht, und daß sie ihm selbst neuen Lebensmut einflößen kann. Wehe aber dem, der eines solchen Blickes nicht fähig ist! Er sieht nur eine zerfetzte Landschaft, ein wüstes Chaos ohne Sinn und Ziel. Diese Anschauung aber, die Anschauung der letzten beiden Generationen, lebt in den Werken des Malers Meunier.

Der erste Eindruck, den das schwarze Land in seinen Bildern macht, ist der, als müßte die Luft da dröhnen und widerhallen von einem betäubenden Lärm nie endender Geräusche. Ein ewiges Hin und Her von Karren, Drahtseilbahnen und fernen Eisenbahnzügen, ein Auf und Nieder arbeitender Krahnen und Transmissionen verwirrt das Auge. Und von all den Bewegungen ist keine lautlos. Unablässig dieses Rasseln und Stampfen und Rollen, das sich vereint zu einem dumpfen Stimmengewirr, einer trostlosen ewigen Melodie. Nur die nahen oder fernen Rufe der Dampfpfeifen, Warnungssignale oder Arbeitszeichen, heben sich ab. Wie ein Schrei der Verzweifelung tönt ihr Ruf über die schwarze Ebene hin, oder auch wie ein Stöhnen, ein ächzendes, heiseres Stöhnen, das sich losringt aus einer zerarbeiteten Brust. Doch der Schrei verhallt, und das Stöhnen verhallt, und nur das Stimmengewirr summt weiter, immer weiter, in die sinkende Nacht hinein und wieder in den grauenden Tag.

Meunier retouchiert nicht. Den Schmutz und das Elend der Industriegegend hat er in seinen Gemälden mit grausamer Ausführlichkeit geschildert. Und doch fühlen wir

nichts von Widerwillen, ja nicht einmal überlegenes Mitleid. Es ist eine fast religiöse Stimmung, die uns überkommt, eine Andacht, die still die Hände faltet. Dieselbe Tiefe des Gemüts, die den Bauernbildern Millets Distanz schafft vor den Darstellungen der Kartoffelmaler, giebt den Industriebildern Meuniers etwas wie die Weihe eines Evangeliums.

Nirgends drängt diese Thatsache sich uns stärker auf, als in den Arbeiterscenen. Mit einer wahren Christenliebe hat der Maler Meunier den Armen des Geistes gesehen und geschildert. Hier ist er bei den modernen bildenden Künstlern ohne jede Parallele, und nur auf die russischen Dichter, die Garschin, Tolstoi, Dostojewski, ließe sich allenfalls hinweisen.

Machen wir uns wieder die Zeitumstände klar. Als Meunier den ersten tieferen Einblick in das Leben der belgischen Industrie gewann, befand diese sich in jener furchtbaren Übergangszeit, die der Alleinherrschaft der Maschine vorauf ging. Die Organisationen der Arbeiter, einseitig vom Unternehmer gefügt, hatten die arbeitenden Massen in ein Ganzes gebracht, das zwar vortrefflich alle verlangten mechanischen Leistungen hervorbringen konnte, jede menschliche Bethätigung aber ausschloß. Was da in den Fabriken und unter Tage arbeitete, waren Menschenmaschinen von so erstaunlich zweckmäßiger Anordnung, daß sozusagen die bloße Übersetzung in ein anderes Material genügte, die wirklichen Maschinen von Stahl und Eisen in Gang zu bringen.

Auch mit dieser Epoche können wir uns nachträglich als mit einer notwendigen Übergangserscheinung versöhnen.

Aber ebenso verstehen wir den geradezu fanatischen Haß der Zeitgenossen gegen diese Menschenmaschinen, die Empörung gegen die „Ausbeuter“ (von einem höheren Standpunkte nicht weniger Opfer als ihre Arbeiter) und das Mitleid mit den „Ausgebeuteten“. Man lese „Germinal“, die litterarisch beste Schilderung dieser Menschenmaschinen. Wie da das System, die fühllose Maschine souverän herrscht, wie sie ihren ehernen Gang weiter geht, immer weiter, unbekümmert um all das Glück, das sie zermalmt.

So der Maler Meunier, wo er uns in das Leben seiner Arbeiter hineinführt.

Da stehen die Grubenleute am Förderschacht und warten auf die Schale, die sie in ihr Inferno bringen wird. Das Seil schwirrt, vom Maschinenhaus herüber dröhnt und stampft die Maschine. Kein Wort sprechen sie, da man sich doch nur schreiend verständigen könnte in diesem Höllenlärm. So hocken sie da, mit stumpfen, gleichgültigen Mienen, gleichsam nur Schatten von Menschen, leblose Seelen, die sich rüsten zur Fahrt in den Hades.

Dann sind sie im Stollen. Truppweise zerstreuen sie sich hierhin und dorthin. Mit krummem Rücken, den Hals weit vorgebeugt, die Grubenlampe in der Linken, rechts das Werkzeug, so gehen sie vor. Und wie sie in die toten Gänge tiefer und tiefer hineindringen, ist es, als ob das Bergwerk zu leben begönne, als ob atmendes, warmes Leben in die Luftgänge dieses Kolosses käme — indes die Menschen selbst den letzten Rest ihres Menschendaseins hingeben.

Und wir sehen den furchtbaren Austausch, das Hinüber des Menschenlebens in das Gestein des Bergwerks. Wie sie auf dem Bauch, auf dem Rücken daliegen, wie in Folter-

werkzeuge gespannt, und so dem großen Ungeheuer einen neuen Luftweg öffnen. Ihr Blick, die Arbeit ihrer Arme, die Thätigkeit des Gehirns, alles ist wie erschöpft, wie aufgesaugt von der einen Thätigkeit, die die Maschine von ihnen verlangt. Man hat das Gefühl, diese, wie ein zur Weißglut überanstrengter Stahl aufs äußerste gespannte Arbeit müßte sich Luft machen in einem einzigen wilden Schrei und dann leblos zusammenbrechen. Aber man fühlt auch, dieser Schrei würde nichts anderes bedeuten als das Geräusch eines abspringenden Metallstückchens, das dann gleichgültig entfernt und durch ein anderes ersetzt werden würde.

Die Förderschale bringt sie wieder ans Licht. Ihr Tagewerk ist vollbracht — für heute. Mit roten, übermüden Augen, die den Schlaf schwer finden werden, trotten sie in ihren schweren Holzschuhen zwischen den Schutthalden hin, ihren Dörfern zu. Schmutzige, niedrige Hütten, zu Seiten der verregneten Straßen, die man mit ausgebrannten Kohlen deckte. Da werden sie die Nacht zubringen. An der Seite ihrer Frauen, die jung waren, die Kinder in die Welt setzten, und deren hohle Wangen doch nie ein Lächeln gerundet zu haben scheint. An der Seite ihrer Kinder, die frühreif sind und entartet und nur den einen Lebenszweck haben, keine Menschen zu sein.

Und das Ende? Es giebt kein Ende für dieses Elend, es müßte denn die Erlösung sein durch ein jähes Unglück. Ein solches Unglück hat Meunier in einem seiner Bilder mit unheimlicher Genialität gebildet. Die „Hekatombe“. Schlagende Wetter haben da einen ganzen Trupp Unglücklicher auf einmal hingerafft. Nun liegen sie da, in einem Schuppen, auf Holzgestellen, reihenweise gelagert. Das

Zwielicht einiger Blendlaternen beleuchtet die verstümmelten Körper. Und in dem Zwielicht hocken einige Frauen und schneiden die Leichentücher zurecht. Eine von ihnen hält die Schere für einen Augenblick still und schaut mit weiten Augen ins Leere. Wie eine Vision des Schreckens starrt es plötzlich aus ihrem Blick. Durch das Fensterloch drüben schimmert das Nachtbild des schwarzen Landes, fahl wie die Verwesung. Und aus dem Dunkel heraus keucht es und keucht, die ewige Arbeit des pays noir, die keinen Tag kennt und keine Nacht, kein Glück und kein Unglück. Wie die Verdammten sind sie festgeschmiedet an diese endlose Arbeit, und wie die Verdammten mühen sie sich ab an ihr, in die sinkende Nacht hinein und wieder in den grauenden Tag.

* * *

Die „wilde und tragische Schönheit" des Borinage läßt Meunier nicht mehr los. Immer intimer lernt er das Leben der Bergleute kennen. Da geschieht das Merkwürdige: langsam formt sich das Bild des schwarzen Landes in der Vorstellung des Künstlers um. Aus dem Trümmerhaufen wird eine planvoll erdachte Maschine. Aber die Maschine herrscht nicht mehr über die Menschen, die an ihr beschäftigt sind. Die Menschen haben sie in ihrer Gewalt, sie bändigen mit ihr die Bestie Naturkraft, sie zwingen mit ihr die Elemente zu Arbeiten, die den Erdball umformen werden nach ihrem Bild. Und das Bewußtsein dieser Macht giebt dem Gesicht auch des letzten Packknechts einen Ausdruck der Hoheit. Wie der adlige Stolz einer neuen Aristokratie schaut es uns an aus diesen Zügen. Der Kärrner ist verschwunden, der neue Faust tritt in die Erscheinung.

Die klare Bildung dieses neuen Typus ist die große That des Bildhauers Meunier. Man vergleicht Meunier gern mit Emile Zola, aber dieser Vergleich trifft doch nur den Maler. Die Schilderungen seiner Gemälde, das schwarze Land in seinem Elend, sind freilich Germinal. Germinal in seiner Größe und Germinal in seinem Unvermögen. Sie verstehen sich aufs Gruppieren, sie spielen Massen gegen Massen aus, aber sie vergessen über die Gattung das Individuum. Das ist der große Mangel Zolas, daß er bei seinen Bergarbeitern nicht heimisch wurde. Sie waren ihm ein Unterwegs, wie ihm die Bauern, die Makler, die Soldaten und alle anderen Stände bloßes Unterwegs gewesen sind. Deshalb ewig bei ihm diese fatale Herrschaft sogenannter Ideen, die wie unentrinnbare Naturmächte den Menschen niederhalten. Nie hat er den Souverän der Idee verkörpern können, Faust, der sich als den Herrn des Planeten fühlt, der mit ruhiger Hand die Elemente im Zügel hält. Er ist beim Kärrner geblieben, beim armen, hülflosen Arbeiter der Übergangszeit. Denselben, oder vielmehr dieselben Arbeiter — sie sind ja möglich nur im Plural — finden wir wieder in Meuniers Gemälden. Meuniers Skulpturen jedoch geben einen Typus, den Zola niemals kannte.

Allein der Übergang von der Malerei zur Skulptur ist charakteristisch. Er bedeutet eine Verdrängung des Hintergrundes, der Milieudarstellung. Ganz freilich mochte Meunier auf die Umgebung nicht verzichten. Im Relief ist ihm nicht das Marmorbild der Antike, sondern die Bronze der Renaissance maßgebend. Seine Figuren bewegen sich hier in einer Umgebung, die Perspektive hat. Aber immer ist diese Umgebung vereinfacht, in wenige, übersichtliche

Linien gebracht. In dieser Einfachheit kann sie uns nicht mehr verwirren, wir werden ihrer Herr. Man sehe das schwarze Land, wie es sich jetzt hinter den Bergarbeitern hinzieht. Es ist, als ob dieses Land mit all seinen Triebkräften und Werkzeugen diesen Arbeitern gehorchen müßte wie ein zahmes Tier. Die kahlen Gerüste einer Karrenbrücke oder eines Förderschachtes, vordem wie Skelette in der ausgebrannten Ebene durcheinander liegend, scheinen jetzt belebt vom Nerv einer gewissen hageren Kraft.

Die neue Erkenntnis hat Meunier nicht blind gemacht für das Elend der Arbeit. Da zeigt er das Grubenpferd, den kopfhängerischen, abgehetzten Klepper, der jahraus, jahrein die Karren über die schmalspurigen Geleise der Stollen zerrt. Oder die Arbeiterfrau, ein armes, wie eine Schlacke ausgebranntes Wesen. Aber der Schmerz ist hier geadelt von einer stillen Größe. Es ist nicht mehr der grausame Schmerz des Germinal, der seine Opfer grundlos quält, sondern die hier leiden, sind die Märtyrer einer großen Idee. Die Idee der Arbeit, die alles in sich faßt, was unsere Zeit an Großem und Edlem leisten konnte, umgiebt ihre Qualen wie mit einem unsichtbaren Nimbus.

Im Gebiete des Borinage ist Meunier der große Sinn der Arbeit klar geworden. Er ist ihm seitdem nachgegangen, wo immer er sich bethätigte. An den Stätteplätzen der Häfen, über den Schollen der Ackererde, in Fabriken, Ziegeleien, beim Fischfang. Und immer der eine Gedanke des faustischen Menschen, der die Arbeit beherrscht, der durch sie die Elemente in seinen Willen bringt. Nie ist der Mensch hier klein, wie groß auch die Natur um ihn her sich dehnt. Ein Relief Meuniers zeigt eine Abteilung Schnitter bei der Arbeit. Die

Kornwogen rauschen um ihre Köpfe, als sollten sie darin ertrinken. Und doch verläßt uns nicht das Gefühl der Überlegenheit dieser Menschen, deren Wille das Kornfeld werden ließ, und deren Wille es auch niederlegt. Wie unendlich hoch stehen diese Feldarbeiter über den Geschöpfen aus Zolas „La terre"!

Ein anderes Relief läßt uns unmittelbar das Schauspiel sehen, wie Menschengeist und Menschenkraft ein Element niederzwingen. In einer Glashütte ist ein Thontiegel geborsten, das flüssige Gas strömt in den Arbeitsraum. Eine ungeheure Flamme schlägt heraus, wie eine Sturmflut droht sie alles wegzuschwemmen. Sofort sind acht Menschen zur Stelle, mit einem eisernen Wagen den Tiegel wegzuschaffen. Jede Linie ihrer Körper ist Kraft und Wille, keine Bewegung ist zwecklos, jede einzelne leistet, was sie soll. Wie Zahnräder greifen die verschiedenen Handlungen in einander. Eine Menschenmaschine vollendeter Zusammensetzung arbeitet vor uns, aber diese Maschine entwürdigt nicht mehr. Diese acht Menschen, zusammengeschweißt durch eine gemeinsame Idee, sicher im Bewußtsein ihres Könnens, das ist Faust am Strande, Faust und sein stolzes: „Und es ist möglich!"

Und nun die Einzelstatue, die unmittelbare Gestaltung des neuen Typus. Es ist wunderbar, mit welcher Kunst Meunier hier, wo jede Umgebung ausgeschlossen ist, uns doch die Vorstellung einer solchen zu geben weiß. Eine einfache Geste, ein bestimmter Blick, eine Stellung genügen ihm. Ich wies auf das Brustbild der Arbeiterfrau. Man kann sie nicht länger betrachten, ohne sie nicht inmitten ihres Elends mit einer Deutlichkeit zu sehen, als ginge man durch das

Arbeiterdorf und blickte durch das Fensterchen in das niedrige Zimmer dieser Ärmsten. Wie der rechte Arm sich rückwärts beugt, wo die rechte Hand sich irgendwo, am Herde vielleicht, zu schaffen macht. Wie die linke das Hemd über die verdorrte Brust hochzieht. Vor allem aber der Blick mit seiner schmerzlichen Zärtlichkeit und die leise Neigung des Kopfes. Eine moderne Caritas beugt sich da nieder, die Mutter mit der ganzen Liebe für ihr wimmerndes, schwächliches Kind.

Bei keiner seiner Freistatuen läßt Meunier uns eine solche unsichtbare Umgebung vermissen. Das macht es ihm möglich, auch in den Einzelgestalten die Idee des neuen Arbeiters mit einer Kraft der Suggestion zu verkörpern, daß selbst eine ihm fernstehende Zeit ihn sicher verstehen muß.

Ein Fischer steht da am Strande. Breitbeinig, die Fußspitzen geradeaus; die Stellung, die ihm das schwankende Boot zur Gewohnheit machte. In seinem sich reckenden Kopf, seinem weithin ausschauenden Blick liegt es, wie die ganze Unendlichkeit des hohen Meeres. Der Mund ist geöffnet. Wir wissen, dieser Mund macht nicht viel Worte; die Menschen, in deren Ohr das Meer seine ewigen Lieder singt, sind wortkarg. Nur einen Ruf wird dieser Mund von sich geben, aber der Ruf ist ein Befehl, und dem Befehl wird gehorcht. Dieselbe Ruhe und Sicherheit, die jene Arbeiter in der Glashütte zu Herren des Feuers machte, läßt diesen einfachen Fischer fast wie einen Gott des Meeres erscheinen. Wir trauen ihm Übermenschliches zu. Keine Brandung würde sein Rettungswerk für ein sinkendes Schiff zerstören können.

Ein anderes Element: Faust im Schurzfell und mit der Zange am Eisenhammer. Auf sein Werkzeug gestützt, die

Linke in der Hüfte, schaut er mit überlegener Ruhe in die Glut. Wieder, je länger man hinsieht, das bunte Leben um ihn her. Die Feuer zischen und wirbeln, die glühenden Eisenmassen sprühen Funken. Der Mann dort schaut gelassen zu. Er ist kein Sklave der Arbeit, sondern ihr Herr. Nichts Hastiges liegt in seinen Mienen, keine lauernde Aufmerksamkeit, und doch wird er keine Sekunde zu früh oder zu spät eingreifen. Die Funken werden dann noch wilder um ihn zischen, aber er wird dieselbe Ruhe bewahren, dieselbe Überlegenheit. Wie groß, wie erhaben dieser Hammermeister als Herr des Feuers selbst gegen die alten Götter und ihren Titanenkampf!

So führt Meunier uns von Gewerbe zu Gewerbe, und wo er hinkommt, ist es, als ginge die Sonne auf über Ländern, die in einer ewigen Nacht begraben lagen. Der Dockarbeiter am Kai schaut zu uns herüber wie ein Wikingerfürst; Böcklins „Eroberer" hält den Nacken nicht steiler als dieser Tagelöhner unter der Sackleinewand. Den Bauer hinter dem Pflug, wie Meunier ihn sieht, könnte die Gesandtschaft eines Volkes als ihren König einholen, und das Volk hätte glücklich gewählt.

* * *

Ein Künstler von der Klarheit des Wollens und der Geradlinigkeit der Entwickelung wie Meunier geht nicht fort, ohne der Welt ein Werk zu geben, in dem seine besten Kräfte wie in einem Brennpunkt vereinigt erscheinen. Meunier ist dabei, ein solches Werk seinem Ende entgegenzuführen. Der Titel kann uns nicht überraschen. Ein „Denkmal der Arbeit".

Vier Reliefs mit lebensgroßen Figuren bilden den Untersatz. Ein Vorgang am Kai, die Stauung eines Schiffes darstellend, eine „Heimkehr der Grubenarbeiter“ und die geschilderten Scenen der Kornmäher und Glasbrenner. Die Ecken dieses Sockels flankieren die Einzelgestalten des Fischers, des Hammermeisters, des Lastträgers und Bauern. Auf diesem Untersatz wird sich eine nur erst konzipierte Freigruppe erheben. Meunier selbst sagt darüber das Folgende:

„Dargestellt ist der Frieden und die Fruchtbarkeit, hier wiedergegeben durch eine männliche Figur, die in breitem Wurf den Samen über die Erde streut, sie zu befruchten. Dann zwei Figuren, eine kräftige Frau, Tochter der Erde, die das Kind an ihren Busen drückt, ferner eine zweite männliche Figur, welche die Früchte der Erde einsammelt.“

Zu allen Zeiten hat man mit Vorliebe den Männern der Kraft ein Denkmal errichtet. Ob es nun ein Doryphoros war oder der Mann der Armeen. Auch Meuniers Werk wird eine Apotheose der Kraft sein. Aber für die Kraft, die hier ihre Wirkungen ausübt, empfanden die vergangenen Zeiten nichts von Verehrung. Die Kraft der Arbeit war verachtet. Das Jahrhundert erst, das mit Goethe begann, lernte diese Verachtung verachten und auch den Stolz der Arbeit fühlen. In Meuniers Werk wird es sich ein Denkmal setzen, wie es die Menschheit nie vorher gesehen. 1898.

Arnold Böcklin.

Das „Schweigen im Walde".

Ein Einhorn trägt es auf seinem Rücken langsam zwischen den sich lichtenden Stämmen hin. Mit scheuem Fuß und weitem, ängstlichen Auge tastet es vorwärts. Es findet sich nicht zurecht in diesem Walde, der mit jedem Schritte heller wird. Hinter ihm standen die Bäume dichter, kein greller Sonnenstrahl fiel ihm ins Auge.

Wie wir dieses Auge sehen mit seinem ratlosen, suchenden Blick, lockt es uns, die Spuren zu verfolgen, die das Einhorn dort an die Lichtung vor uns brachten. Es ist, als müßten sie enden in einem jener verzauberten Berge, von denen das Märchen so viel weiß. Es schläft sich gut in solchen Zauberbergen. Es ist noch leichter Schlummer, wenn ein Jüngling sich niederlegte, und ein Greis aufwacht. Wen erst die ganze Kraft des Zauberers trifft, der altert nicht, wie lange der Schlaf auch währt. Geschlechter können hinsterben, ehe er aufwacht. Und wenn er sich dann die Augen reibt, sieht er um sich eine neue Menschheit, mit fremden Trachten und fremden Gedanken.

So mag es dem Einhorn da ergangen sein. Aus dem tiefsten Märchenschlaf hat es die Waldfee erweckt. Als es sich niederlegte, kam es aus einem Urwald, der voll war von

Fabeltieren seiner Art. Dann überfiel es der Bann. Und nun rollten die Jahre über sein Haupt, die Jahrhunderte, die Jahrmillionen. Die Einhörner, die mit ihm lebten, starben fort, ihre ganze Art verschwand. Und neue Tiere kamen. Sie waren kleiner und friedlicher als die alten. Dann gingen auch die, und die ihnen folgten, waren noch kleiner, noch friedlicher. Und der Wald schickte sich seinen Tieren. Auch er wurde klein und friedlich. Seine Bäume schossen nicht mehr so wild in den Himmel, und das Gestrüpp am Boden wurde zarter. Der Urwald schwand hin, und an seiner Stelle wuchs der stille Hain, in dem das entzauberte Einhorn sich so gar nicht auskennt. Der Hain mit den flinken Eichhörnchen und raschelnden Käfern, den frischen Farnen und den Steinchen am Boden, die bunt im Sonnenlichte glitzern.

* * *

Es ist eine Undinenstimmung, die aus Böcklins „Schweigen im Walde" herausklingt. Und nicht nur aus ihm. Die Undinenstimmung ist bezeichnend für Böcklins ganze Kunst. Auf seinen Bildern liegt es wie die Glut einer alten, alten Sonne. Sie hat Jahrhunderte gesehen, und die Jahrhunderte haben sie nachdenklich gemacht. Noch strahlt sie unumflort, und doch schleicht es sich in ihren Glanz hinein wie leise Müdigkeit.

Böcklins Geschöpfe können wohl lachen, lauter und länger als die irgend eines anderen Künstlers, aber ihr Gelächter gleicht dem Dionysostaumel des Zarathustraphilosophen: es möchte betäuben. Immer wieder hört man auf dieses Lachen Böcklins und spricht von seiner überströmenden

Lebenslust. Und immer wieder vergißt man, daß er das Glück der stillen Stunde, die Innigkeit, nie bilden konnte. Man sehe all diese jauchzenden Meerwesen, diese Faune, die sich überschlagen möchten vor Lustigkeit, in Stunden der Ruhe: ihr Auge ist groß, ihr Blick ohne Ziel. Eine Sehnsucht spricht aus ihren Zügen, eine unbestimmte Sehnsucht. Ihr Ich kommt zu Worte, und es redet vom Leid einer verkerkerten Seele.

Da liegt eine Nixe auf einsamem Felsenriff, weit draußen im Meer. Sie mag lange getollt haben im Spiel der Wellen, nun liegt sie ruhend auf ihrem Fels. Doch in ihren Mienen ist nichts von dem stillen Glück, das die Ruhe nach dem Spiel sonst überstrahlt. Ein Ton klingt ihr im Ohr, ein echoleiser Ton, wie aus weiter, weiter Ferne. Und sie hebt den Blick und hebt den Arm. Wie im Traume weist sie hinaus in die endlose Ferne, aus der es so lockend herüberklingt. Dort weilt das Glück. Sie möchte ihm entgegen, kein Weg könnte sie müde machen auf der Fahrt zu solchem Ziel. Aber sie weiß, es giebt für sie kein Ziel. Hat sie die Ferne erreicht, aus der es sie jetzt lockt, dann wird es wieder zu ihr herüberklingen, so fern und echoleis wie hier. Sie ist Undine, die irre, verschlagene Seele. Das Glück ist ihr ewig versagt, sie kann nur, wird ihr die Einsamkeit zu tief und schwer, sich in die Wellen stürzen und unter Tollen die Tollste sein.

In einsamer Landschaft trällert ein Faun auf der Panspfeife vor sich hin. Ein lustiges, neckisches Lied vielleicht, das heimliche Entzücken der beiden Nymphen, die, hinter Weiden versteckt, dem Spiele lauschen. Nun setzt er ab. Der letzte Ton verweht. Und wie der Klang allmählich weit

und weiter zieht, ist es, als ob die ganze flatternde Lustigkeit des Liedchens wie von einem rauhen Windhauch zerrissen würde. Als ob der Ton in der weiten Einsamkeit der Abendluft verloren umherirren müßte. Über die Sträucher und Hügel fort, die Bäche und Wälder. Wo wird er landen? Wo wird er Friede finden in der dämmernden Unendlichkeit? Der Faun sinnt ihm nach, die Pfeife noch halb am Mund. Er weiß es nicht. Und auch die Nymphen träumen hinaus, und ihre lächelnden Mienen werden schwer von geheimer Wehmut.

Dieses Lauschen auf einen Ton, der verhallt, ist Böcklins Wesen eigen, wo eine Stunde des Friedens sich über ihre Seele wölbt. So schaut die verlassene Gestalt vor der „Villa am Meere“ über die Wellen fort, und in ihren Ohren raunt es wie ein Nachklang versunkenen Glücks. So watet der Centaur der „Insel der Seligen“ zu, behutsam den Hinterfuß nachschleppend, daß ja kein Wellengeräusch das Klangbild im Ohre verwischt. So lauscht in der „Meeresbrandung“ die Fee auf den einen klagenden Ton, den der Wind in ihre Felsenspalte hineinsingt. Wie eine unendliche Melodie durchrankt der gleiche Ton das Leben all dieser Wesen. Und immer und immer wieder der weite Blick der Undine, der nur schauen kann, nicht sehen — der Blick des entzauberten Einhorns.

Auf einem Selbstbildnis hat Böcklin einmal die Scene dargestellt, wie er, Pinsel und Palette in den Händen, dem Spiel eines Gerippes lauscht. Mit einer Geige steht es hinter ihm. Drei Saiten sind ihm zersprungen, auf der letzten, der tiefsten, zieht es nun mit ruhigem Handgelenk einen langen, langen Ton hinaus, den es mit leise

meckerndem Lachen begleitet. Und der Künstler hört den Ton und vergißt seine Arbeit darüber. Hinlauschend wendet er sich rückwärts, und das Auge, das uns aus all seinen Selbstbildnissen so fest und gerade ansieht, verliert den Blick.

Das Bild ist vielleicht das reinste Bekenntnis, das Böcklin uns von sich gab.

* * *

Lassen wir, nachdem wir sie belauschten in ihren Einsamkeiten, noch einmal die Rätselgestalten an uns vorüberziehen. Diese Tritonen und Nixen, Centauren und Wikinger, Nymphen und Faune. Wesen alles, die Jahrhunderte, Jahrtausende leblos lagen, und nur durch eine übermächtige Kunst ins Leben zurückbeschworen scheinen.

Eine seltsame Frage drängt sich uns auf: ist die Phantasie Böcklins nicht auch wie auferweckt aus einem langen Märchenschlaf? Tastet nicht auch sie jenem Einhorn gleich mit suchendem Blick durch eine fremde Welt?

Aber gleichzeitig stellt die Gegenfrage sich ein: fänden jene Wesen sich wieder zurück in ihre Jahrhunderte und unter ihres Gleichen, würden sie sich dort etwa heimisch fühlen? Man mache den Versuch und male sich's aus, ein Böcklinsches Bacchanal unter dem Himmel von Althellas, seine Seeräuber an Bord der alten Drachenschiffe, seine Schatzwächter in assyrischen Palastgängen. Nein, sind diese Wesen in der Gegenwart nicht heimisch, so sind sie es noch weniger in der Vergangenheit. Historische Rekonstruktionen giebt Böcklin uns nicht. Alles Vergängliche ist ihm ein Gleichnis. Wenn er die Wesen der Vergangenheit beschwört, so thut er es, um mit ihnen die Zukunft, wie er sie sieht, zu beleben.

Das ist gewiß sein gutes Künstlerrecht. Auch Goethes Götz oder Egmont oder Tasso haben ja nichts gemeinsam mit den historischen Personen dieser Namen. Sie repräsentieren lediglich die Entwickelungsstufen des nach Gestaltung drängenden Menschen, den der heranwachsende Goethe in sich werden fühlte. Im Faust ist die erlösende Formel gefunden, der Mensch des neuen Jahrhunderts. Was weiß dieser Faust vom Mittelalter und seinen Schauern!

So will Böcklins Welt gesehen sein. Und sehen wir sie von diesem Standpunkt nieder, so wandelt sich gar manches, was Schwäche und Krankheit schien, in gesunde Kraft. Böcklins Wesen leiden, ein stilles Heimweh macht ihre Züge schwermütig. Aber ihr Heimweh verlangt in die Zukunft, nicht in die Vergangenheit.

Wir blickten ihnen ins Auge in Stunden, da sie nur schauen konnten. Es war der Blick der Vision. Auch andere moderne Künstler haben diesen Blick zu bilden versucht. Die Engländer vor allen, die Rossetti und Burne-Jones und der Troß der Präraſaeliten. Unter den Belgiern dann Khnopff mit seinen Sphinxgestalten.

Vergleiche man eines dieser Wesen etwa mit dem Tritonen aus dem Triton- und Nereidenbild. Überall anderswo ist es ein wehrloses, willensunfähiges Geschöpf, das aus dem Bilde schaut, ein Medium in hypnotischer Verzückung. Die Worte des Franz aus Goethes Götz fallen uns ein, „wie's den Heiligen bei himmlischen Erscheinungen sein mag, alle Sinne stärker, höher, vollkommener, und doch den Gebrauch von keinem."

So hat Böcklin die Vision niemals geschildert. Seine Wesen bleiben Herr ihres Körpers, mag die Erscheinung sie

noch so machtvoll überkommen. Wo bei den andern ein Klang die intuitive Stimmung auslöst, da bannt der Ton die gesamte Gestalt, er lähmt sie mit fascinierender Kraft. Bei Böcklin läßt auch der zaubergewaltigste Klang noch dem Schauenden die freie Bewegung, den Gebrauch der Sinne.

Eine kleine, unscheinbare Geste ist es nur, in der uns das angedeutet wird. Aber die Geste ist beredt, sie zeigt uns die ganze Größe Böcklins, denn sie ist ein Interpret des Geschauten — ein Gruß aus der anderen Welt.

Wir sahen den Centauren dem „Gefilde der Seligen" zuwaten. Eine ganze Symphonie von Klängen umrauscht ihn. In den Pappeln am Ufer drüben flüstert der Wind; eine Quelle rieselt nieder von dem Felsen, auf dessen Höhe ein Hirt die Doppelpfeife spielt; auf dem Rasen der Insel umtanzen sie singend einen Altar; zwei fischschwänzige Nixen plätschern mit einem Willkommenslied den Nahenden entgegen. Der Centaur hört es, aber er hört es wie herübergeweht aus weitester Ferne. Gleich den Obertönen eines einzigen vollen Klanges einen sich ihm alle jene Lieder und Geräusche. Und groß, einheitlich, wie das Klangbild, ist die Bewegung, in der es sich äußert bei ihm und bei dem Weib auf seinem Rücken.

Wie dieses Weib langsam den Kopf zurückbeugt, wie sie leise die Arme öffnet — dann der Centaur selbst, wie er die Hand in die Hüfte stemmt und das Antlitz senkt, wie beim Weiterschreiten eine edle, ruhig große Linie über seinen Körper gleitet: das alles ist wie eine stumme Verkündigung dessen, was Böcklin offenbar wurde in seiner Intuition.

Bleiben wir allein bei den bereits erwähnten Bildern. Das Weib auf dem Einhorn, die Frau am Meere und die

andern: überall diese eine Bewegung, dieses Largo einer Geste, die Böcklin niemals klein und nie gewaltsam werden läßt.

Wie wunderbar werden durch diese eine Geste, ein neues Beispiel zu nehmen, die Kriegergestalten Böcklins. Der Wächter, der, die Hand am Speere, gelassen über das Meer hinschaut. Oder der Abenteurer, wie er über die Gebeine und Schädel erschlagener Feinde hinreitet. Sein Pferd scheut, mit vor Angst vorquellenden Augen stiert es zu Boden. Aber mit leichtem Schenkeldruck zwingt es der Reiter über das Elend, das für ihn nicht da ist. Bei jedem andern wäre dieses Erobererbild zur militärischen Farce geworden. Bei Böcklin steht vor uns ein Herrscher, dem wir uns willig beugen würden, dem zu gehorchen uns nur ehren könnte. Und wieder ist es, in dem ruhigen Blick des Eroberers über das Land hin, jene eine Geste. Goethe mag sie im Sinne gehabt haben in seinen „Grenzen der Menschheit":

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde sät,
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

* * *

Böcklin müßte nicht der große Künstler sein, könnte in seinen Gemälden auch nur das nebensächlichste Detail jener immer wiederkehrenden Geste widersprechen. Wir alle kennen die ungeheure Kraft der Ausgleichung, die alles organische Sein beherrscht. „Selbststeuerung der Natur" heißt sie im kosmischen Leben, „Stil" in der Kunst. Im Reiche Böcklins waltet dieses Gesetz unumschränkt. Was er auch bildet, wie er die Farben aneinandersetzt, wie er die Personen anordnet, was sie verhandeln: alles scheint eine bloße Umschreibung jener einen Geste. Die Geste allein mochte noch das Stammeln eines Kindes sein, das unbeholfen nach den Worten tastet. In dieser steten Wiederholung aber ist keine Unklarheit mehr möglich. Wie ein neues Gestirn sehen wir die Welt Böcklins, sein wiedergewonnenes Paradies, aufsteigen.

Welcher Art sie ist, diese Welt?

Wenn die Abendsonne das Land übergoldet und um uns her alles wie in faßlicheren Linien erscheint, kann es über uns kommen gleich einem Traume. Als ob eine andere Sonne über der Erde stünde, als ob es ein anderer Stern sei, dem diese Sonne leuchtet. Die Menschen mit ihrem Alltagstreiben passen da nicht hinein. Es ist eine Welt, in der die Stunden größer sind und die Jahre ruhiger dahinrollen.

Und wir sinnen über die Wesen, die solch eine fremde Sonne auf solch einem fremden Stern sich großziehen mag. In breiteren Linien zieht ihr Sein sich hin, ihre Gedanken sind weiter, ihr Gang und ihre Sprache weilender. So schreiten sie hin durch ihre groß einfache Welt mit groß einfachen Gedanken.

Das ist die Welt Böcklins. Ein Stern abseits, der

in seinen eigenen Bahnen kreist, beleuchtet von einer anderen Sonne des Tags, von andern Monden des Nachts. Ein Stern, auf dem man die Kleinigkeit nicht kennt, und auch die Hast nicht.

Es ist unser lieblichster Traum, das goldene Zeitalter der Menschheit in ferner Zukunft zu sehen. Auch Böcklin träumt ihn. Nach dem, was kommt, sehnen seine Wesen sich hin, nicht nach dem, was ging. Das macht sie groß und ruhig in allem, was sie thun. Aber sie sehen die Zukunft noch weit, noch endlos weit — und das legt in ihre Augen den Schmerz der verirrten Undine. 1898.

Wilhelm Raabe.

(Erzählungen.*)

Die Zeit, in der diese Erzählungen spielen, dehnt sich über drei Jahrhunderte hin, und die Orte führen uns über so ziemlich alle bewohnten Breitegrade unseres Planeten. An Abwechselung des rein Scenischen scheint also wahrlich kein Mangel. Und doch ist einem nach Beendung der Lektüre, als habe man mit geringen Veränderungen immer wieder denselben Hintergrund und dieselben Coulissen vor Augen gehabt. Die deutsche Stadt des sechszehnten Jahrhunderts mit ihren Türmen und Thoren, mit den tausend Ecken und Winkeln ihrer kleinen Erkerstübchen und krummen Gäßchen, das ist ja gewiß ein dankbarer Schauplatz für einen Dichter; aber es ist auch faßt der einzige, den der Erzähler Raabe uns vorführt. Wie man durch solch eine altdeutsche Stadt hindurch geht, geht man durch diese Erzählungen hindurch. Dieselben Erinnerungen, dieselben Stimmungen — dasselbe Rätsel.

Dennoch, man würde irren, wollte man um dieser Einseitigkeit willen in Raabe einen jener Manieristen sehen, die

*) „Gesammelte Erzählungen", 3 Bände, Berlin bei Otto Janke, 1896/97.

sich auf einen einzigen Typus spezialisiert haben und ihn nun unermüdlich immer wieder vorführen. Außer einer Wiederholung aus geistiger Armut kennt das künstlerische Schaffen auch eine solche aus der Kraft der Persönlichkeit, aus geistigem Reichtum heraus. Es ist etwas anderes, wenn ein moderner Modemaler sein Modell heute als Judith, morgen als Thusnelda kostümiert, und etwas anderes, wenn ein Böcklin zum hundertstenmale mit einem bestimmten Blick oder einer bestimmten Geste zu uns redet.

Die photographischen Aufnahmen eines Gesichtes müssen sich trotz aller Verschiedenheiten der Beleuchtung und Umgebung immer gleich bleiben. Wie unendlich mannigfaltig dagegen werden die Aufnahmen dieses Gesichtes in der Phantasie eines Menschen, der es liebt! Und daß Raabe die altdeutsche Stadt liebt, daß sie ihm nicht bloßes Modell und Motiv ist, sondern der Ausdruck einer Idee, und zwar einer Idee, die in seinem eigenen Ich nach einer Formel sucht; das macht ihn mannigfaltig in seiner Beschränkung, das läßt ihn da am reichsten erscheinen, wo man ihn am ärmsten vermuten sollte.

Ich verglich die Lektüre der Raabeschen Erzählungen dem Gang durch eine altdeutsche Stadt. Wer, unter anderen Verhältnissen aufgewachsen, eine solche Stadt zum erstenmal durchwandert, wird einen eigentümlichen Wechsel der Stimmung bei sich wahrnehmen. Der erste Eindruck ist noch der am meisten historische. Man sieht die starken Mauern mit ihren Zinnentürmchen und Schießluken, sieht die hohen Giebelhäuser mit den überhängenden Stockwerken und am Markt, in den die gewundenen Gassen und Gäßchen münden, das Rathaus mit den Brunnen davor.

All das bringt alte, halb schon abgestorbene Erinnerungen in uns zum Leben, und in den Erinnerungen bekommen allerlei Dinge Farbe, die wie vergessene alte Bücher in unserer Seele langsam moderten und uns nun, da wir sie wiedersehen, doch so unendlich teuer scheinen.

Doch dieser Eindruck hält, am hellen Tage mindestens, nicht Stand. Wir bemerken hier ein erblindetes Fenster, dort ein ausgewichenes Gebälk. Um die Mauerzinnen rankt sich der Epheu, und auf den Trümmern eines zerschossenen Turmes hat ein windverwehter Birkensame Wurzel geschlagen.

Immer stärker drängt sich uns der Gedanke auf, daß die Zeiten, die uns eben noch so lebendig schienen, längst niedersanken ins Grab, ja daß selbst ihre Kirchhöfe „historisch" wurden und kein Urenkel mehr die verwilderten Gräber pflegt.

Sind wir aber erst so weit, so ist es nur noch ein Schritt zu dem letzten, grausamsten Bild, das die altdeutsche Stadt uns bietet. Wir sahen zu den alten Giebeln und ihren seltsamen Verschnörkelungen hinauf. Nun sehen wir noch höher und sehen — die Drähte der Telegraphen und Telephone über die Stadt hinlaufen. Neben dem Rathaus erhebt sich ein modernes Postgebäude, so praktisch und nüchtern, wie es ein korrekter Büreaubeamter der Neuzeit nur wünschen kann. Und am westlichen Thor befindet sich gar die Teilstrecke einer Dampfbahn, die zum nächsten Ausflugsort hinführt.

Mag die Stadt noch so alt, noch so historisch sein, die letzten Betrachtungen sind doch die stärksten. Wir wissen genau, daß für die jetzigen Bewohner der alten Stadt die so gar nicht stilgerechten Kasernenbauten der Neuzeit, die Drähte

und Schienen wichtiger sind als die romantischesten Giebelhäuser und die festesten Mauern. —

„Die in den nachfolgenden Bänden enthaltenen Dichtungen“, sagt Raabe im Vorwort des ersten Bandes, „sind in dem Zeitraum von 1858—1878 entstanden. Die Stücke folgen einander nach der Reihe, wie sie geschrieben wurden.“

Es war die Rede davon, daß der Schauplatz der Handlung bei Raabe nicht eigentlich wechselt. Wenn sich nun trotz der dadurch entstehenden äußeren Ähnlichkeit doch auch eine Entwickelung durch die vierundzwanzig Erzählungen hinzieht, die die einzelnen Stücke wesentlich unterscheidet, so möchte ich diese Entwickelung gleichfalls einem Gang durch eine altdeutsche Stadt vergleichen. Drei Bilder gab uns das Bild der Stadt: die drei Bilder entsprechen den drei Bänden dieser Erzählungen. Annähernd selbstverständlich, nicht schärfer geschieden, als in unserer Phantasie die Eindrücke sich scheiden lassen.

* * *

Denken wir uns das Deutschland des Altertums — das Land also, das ummauerte Städte mit Kirchtürmen und Giebelhäusern noch nicht kannte —, so dehnt sich vor uns ein Gebiet von so ungeheuren Dimensionen, daß die Menschen in ihm zu verschwinden scheinen. Das Germanenland mit seinen noch unberührten Wäldern, seinen noch nicht ausgetrockneten Sümpfen macht den Eindruck eines uferlosen Meeres. Wie winzige Segler kommen und gehen die einzelnen Gemeinden und Stämme. Es überrascht uns, wenn wir aus der Tiefe germanischer Wälder heraus ganze Völker zum Angriff hervorbrechen sehen. Aber es überrascht uns

durchaus nicht, wenn dann die Römer beim Gegenangriff wochenlang zwischen leeren Baumstämmen marschieren und die Feinde wie vom Urwald verschluckt erscheinen, so unermeßlichen Raum bietet für unsere Vorstellung das noch kulturfreie Land dem halbnomadischen Volke.

Überspringen wir einige Jahrhunderte, versetzen wir uns aus dem deutschen Altertum in das deutsche Mittelalter: wie erstaunlich wandeln sich da alle jene Bilder in ihr Gegenteil! Das Land ist nun gegliedert, und die Menschen sind seßhaft geworden. Aber beides zu erreichen, haben sie die festen Städte anlegen müssen. Die festen Städte haben feste Mauern, und in den Mauern muß sich auf den engsten Raum zusammendrängen, was bisher über das Land hin zerstreut lag.

Nur diese Städte und ihre Gemeinden sehen wir im Mittelalter, wie wir vordem nur die uferlosen Wälder sahen. So kommt es, daß uns das deutsche Mittelalter den Eindruck der Übervölkerung macht, wie das deutsche Altertum den der Leere.

Beide Vorstellungen sind historisch gleich falsch, und doch von einem höheren Standpunkt aus gleich richtig. Der Historiker mag Recht haben, auf die übervölkerten Waldthäler des Altertums zu weisen und die menschenleeren Landstrecken des Mittelalters: der Dichter wird doch immer wieder dort den unberührten Urwald rauschen hören und hier sich verlieren im Menschengewühl. Das ist s e i n e Wahrheit, und wir hätten kein Recht, Raabe einen Dichter der mittelalterlichen Stadt zu nennen, wäre nicht der auffälligste Eindruck seiner Erzählungen dem ähnlich, mit dem wir uns von einer bunten, volksbewegten Scene wenden.

In der Schilderung kleinster Fleckchen als Orten der Handlung, dramatischer Brennpunkte gleichsam, ist Raabe unerschöpflich. Wenn er etwa eine Giebelstube vor uns öffnet, dürfte es schwer halten, dort auch im verlorensten Winkel eine leere Stelle zu finden. Die Blumen am Fenster, der Sonnenschein, der schräg einfällt und die Butzenscheiben auf den weißen Dielen malt, die summenden Fliegen, ein schnurrender Kater, das Geschmetter eines Vogels im Käfig — kein Dürer würde das behaglicher und anheimelnder schildern können.

Oder wir sitzen in einer Kammer nach dem Hofe zu. Das gedämpfte Hämmern und Stampfen der Handwerker dringt an unser Ohr. Wir öffnen das Fenster; mit dem vollen Licht drängt auch der volle Klang herein, und den schmalen Hof hinunter sehen wir nun, während die Schwalben an uns vorüberschießen, die Handwerker selbst mit ihrem vielfachen Gerät.

Weiter gehen wir mit Raabe über Land. Auch hier nirgends ein unberührter Fleck. Wir beobachten das wimmelnde Leben auf einem Gutshofe. Am Eingang zerrt der Hofhund an seiner Kette. Am Tümpel wühlen und grunzen die Schweine, hin und her die Gänse und Enten und Hühner, und von den Ställen her melden sich in allen möglichen Äußerungen auch noch die übrigen Haus- und Nutztiere.

Die altdeusche Stadt mit ihrem kondensierten Leben herrscht eben für Raabe auch auf dem Lande, wie sie im Pfarrhause an der Landstraße herrscht, in der Spinnstube eines entlegenen Dorfes, ja selbst beim Kohlenmeiler im weglosen Wald. Nirgends eine Ecke, in der sich nicht irgend ein lebendes Wesen seines Daseins freute.

Doch eng, behaglich eng ist es für Raabe nicht nur in den Städten des mittelalterlichen Deutschlands, sondern auch in den Seelen der mittelalterlichen Deutschen. Und das führt uns vom Maler Raabe hinüber zum Dichter, zum Entdecker auf den dunklen Pfaden der Psyche.

Man hat so schöne Versuche gemacht, die weiten Linien, die die Weltanschauung der alten Germanen durchziehen, zurückzuführen auf die weiten Linien, die sie selbst umgaben. Es sind glückliche Versuche, sie haben manches psychologische Geheimnis enträtseln helfen. Auch Raabe war hier thätig. Er war es für eine andere Zeit, aber seine Erfolge sind nicht minder glücklich.

Er schildert die Menschen der altdeutschen Stadt. Und wie er sie schildert, ist es, als müßten ihre Seelen nicht weniger Heimlichkeiten und lauschige Winkel bergen als ihre Häuser. Das winklige, gieblige Bild der alten Stadt hat bei Raabe etwas Lebendiges, Persönliches. Man meint es in einem menschlichen Auge gespiegelt zu sehen. Aber nicht nur in den Augen seiner Menschen spiegeln sich solche Bilder.

So lassen wir uns gerne in ihre kleinen Leiden und Freuden einweihen, hören das Schulmeisterchen, das von seinem Schicksal wie ein Landläufer von Herrschaft zu Herrschaft gejagt wird, hören von den Erdenplagen eines Dichters, vom Alchymisten, Henker, Pfarrherrn und vom Ritter und seinen Leuten. Ihre Innenwelt kennt keine großen Züge, denn auch in ihrem Kopf giebt es eine feste, enge Mauer, über die sich die Gedanken so wenig hinaus wagen wie die Häuser der Stadt jenseits des Grabens. Ihr Leben kann sich nicht anders abspielen als in bescheidensten Bahnen. Aber indem es hier dem „Gesetz der Anpassung“ bedingungslos gehorcht,

ist uns die kleinste Wendung der kleinsten Existenz nicht unbedeutend. Sind es doch auch beim Gang durch eine alte Stadt nicht gerade die großen Verkehrswege, die wir aufsuchen.

* * *

Herrschen in den Stücken des ersten Bandes der Raabeschen Erzählungen die hellen Farben und scharfen Umrisse vor, so kommt im zweiten Band das Halbdunkel einer gewissen Abendstimmung zur Geltung. Die erste Überraschung ist gewichen, wir nähern uns der Gegenwart. Das Bewußtsein, daß uns doch schließlich Jahrhunderte trennen von der alten Herrlichkeit, legt sich wie ein Medium zwischen uns und sie. Aber dieses Medium tönt nur ab, es trübt nicht.

Eine kleine Nuance, in der doch eine ganze Weltanschauung liegt. Sie macht Raabes innere Größe aus — ohne sie würde er rettungslos dem Manierismus verfallen, der Masse jener sentimentalen Schwärmer, die bei jedem Ruf des Tages verdrießlich auffahren aus ihren Träumereien. Das ist bei Raabe nie der Fall. Er weiß sehr wohl, welche Werke die alte Zeit schaffen konnte in ihrer unverbrauchten Kraft; aber er weiß auch, wie viel dieselbe Kraft zerstörte, und nicht ungern sieht er den Epheu auf den zerschossenen Türmen und den Rost an den Ketten der Fallbrücken.

Man vergleiche, wie Raabe im ersten, und wie er im zweiten Bande bei Darstellung des Krieges verfährt, der wichtigsten motorischen Kraft des Mittelalters. Dort noch ganz die Weltanschauung der alten Chroniken, für die der Krieg etwas Selbstverständliches ist, ja, als die stärkste

Manifestation des Lebens, etwas Großes, Edles. Hier die Ansicht eines Geschlechts, dem sich das Leben längst in anderen Formen reiner und mächtiger offenbarte. Es muß noch rechnen mit dem Krieg, aber es rechnet nicht mehr gern mit ihm. Wenn es ihn schon betrachten soll, betrachtet es ihn am liebsten aus der Vogelperspektive der Erinnerung, und selbst da noch mit einem leisen Kopfschütteln über so viel falsch geleitete und zwecklos vergeudete Kraft.

Da ist, gleich zu Anfang des ersten Bandes, eine Erzählung, die kurz vor Beginn des großen Krieges einsetzt, der „Junker von Denow“. Es ist ein furchtbarer Anblick, wie das Land hier an allen Enden zu lodern beginnt, wie die Menschen von da- und dorther sich näher wälzen in elementaren Massen. Doch trotz aller Schrecken hat das Bild nichts eigentlich Abstoßendes. Wir vergessen, daß unser eigenes Deutschland hier in Flammen gerät, oder vergessen doch, daß unsere Ahnen darunter litten.

Und nun das Gegenstück im zweiten Bande, die Leidensgeschichte der armen „Else von der Tanne“. Zu Wallrode im Elend, einem kümmerlichen Walddorf, sitzt in seiner baufälligen Hütte Ehrn Friedemann Lautenbacher und arbeitet an seiner Weihnachtspredigt. „Da lag vor ihm der schlechte Fetzen groben Papieres, mit welch' letzterem er in seiner Einsamkeit so sparsam umgehen mußte, da lagen die wenigen Bücher, welche der höhnischen Zerstörungslust der wilden, streifenden Rotten entgangen waren; da lag vor allem die alte, zerfetzte Bibel, welche er im Jahre 1639 aus dem dritten Brande seiner Hütte gerettet hatte, und welche an ihrem Einbande und dem Rand der vergilbten Blätter Zeichen der leckenden Flammen trug.“ Es schneit heftig, und die Flocken

häufen sich auf morschen Dächern und verkohlten Trümmern. Zwei oder drei Lichter glimmern durch das Gestöber. Aber um die matten Flämmchen kauern nur Schmach und Jammer und eine fast tierische Verdummung. Und der Pfarrer macht sich seufzend an seine Arbeit, eine Arbeit für die Menschen drüben im Dorf, die ihm in brutaler Rohheit das Glück seines Lebens vernichtet haben, und denen er doch nicht gram sein kann. Sie wußten nicht, was sie thaten, als sie über das Waldkind als eine Hexe herfielen. Der Schutt und die Trümmer des Krieges liegen in den Seelen der Gemeinde so hoch wie in den Winkeln des Dorfes.

Wie ganz anders unmittelbar wirkt diese Erzählung der armen Else als die vom Junker Christoph! Das sind die Ruinen, auf denen das Moos wächst, was wir hier sehen, und wir sind froh, daß Moos auf ihnen wächst. Die Bilder, die an uns vorüber gleiten, sind dieselben geblieben. Aber in uns selbst hat sich etwas geändert, was die Bilder anders scheinen läßt und uns in ihnen neue Menschen mit neuen Gedanken und Empfindungen zeigt.

Eine der liebenswürdigsten Erzählungen Raabes betitelt sich „Der Marsch nach Hause". Sie spielt im Jahre 1674 in der Nähe des Bodensees. Der Krieg ist lange vorüber, und das junge Geschlecht sieht lachend über die Ruinen weg. Doch in der Nähe von Bregenz und in Lindau haben sie als lebende Erinnerung der schrecklichen Zeit je einen alten Schweden sitzen. Vor dreißig Jahren wurden sie von ihren Heeresteilen versprengt. Sie haben sich dann beide in den Frieden hineingefunden, als Kuhhirt der eine, als Hafenwärtel der andere; beide, ohne von einander zu wissen. Da führt sie der Zufall eines abends zusammen. Sie berauschen sich

an den Erinnerungen des Krieges und an den Weinen der Kronenschenke. Als der Mond aufgeht, bekommen sie das Heimweh. Sie haben gehört, daß ihr alter Feldmarschall sich oben im Brandenburgischen herumschlägt. Ihr Heimweh steigt mit dem Mond, und in jähem Entschluß nehmen sie sich dann plötzlich vor, den Weg zur alten Armee zurückzuwagen. Mitten in der Nacht brechen sie auf. Nach einer langen, abenteuerlichen Fahrt ist ihnen der „Marsch nach Hause" denn auch glücklich gelungen. Sie kommen im Schwedenlager an, und unter großem Jubel werden die beiden versprengten Korporale wieder eingestellt.

Aber, aber — und nun kommt das große Bedenken der neuen Zeit: es lebt und kämpft sich nicht mehr so lustig wie in den alten Tagen. Sie tragen jetzt rote Röcke im Heer; damals waren es gelbe und blaue. Sollte das die Schuld sein? Es kommt zu den großen Schlachten mit dem Brandenburger. Bei Fehrbellin fällt der frühere Hafenwärtel, die Schweden fliehen über die Heide hin an das Meer, zu ihren Orlogschiffen. Doch der Kuhhirt ist zurückgeblieben bei seinem toten Kameraden. Heer und Heimat locken ihn nicht mehr. Die roten Uniformen, das ist ihm nun klar geworden, sind es auch nicht gewesen. Es war einfach: er hatte zu lange die Kuhglocken im Lande vor dem Arlberg gehört. Und wie sie ihm jetzt wieder im Ohr klingen, wird ein Entschluß in ihm reif, und noch einmal macht er sich auf zu einem — Marsch nach Hause.

Es ist nicht nur ein Marsch in ein anderes Land, sondern auch eine andere Zeit, der den guten Kuhhirten vom Schlachtfelde in die Stille der Wald- und Feldarbeiter führt. Doch Schulter an Schulter mit dem alten Soldaten hat auch

der Dichter seinen Weg gemacht, und er weiß gar manches zu erzählen von der großen Reise, die ihn vom Mittelalter in die Neuzeit brachte.

* * *

Die alten Städte haben ihre Mauern abgestreift, wie reife Blumen ihre Knospenblätter. Selbst da, wo man die Werke noch nicht schleifte und die Wälle offen ließ. Mit den Schienen der Eisenbahnen und den Drähten der Telegraphen sind sie zusammengebrochen. Doch was auf den Schienen und Drähten kommt und geht, das verwischt in langsamer Sicherheit die alten Eigenheiten. In der strengen Abgeschlossenheit früherer Zeiten hatten die Städte sich diese Eigenheiten herausbilden können. Das große Netz hat sie der alten Einsamkeit entrissen und unter einander verwebt — hat ihnen neue Aufgaben gebracht statt derer, die es nahm, und damit ihr Leben geändert.

Es wurde angedeutet, wie das Heraufkommen der mittelalterlichen Städte nicht nur das geographische Bild Europas änderte. Wenn sich auf den Raum einer engen Gasse alles das an Leben aufstauen mußte, was sich vorher über weite Meilen Landes hatte strecken können, so wurde damit mehr umgestaltet als nur die Bodenfläche dieses Gäßchens und die Organisation einiger Dutzend Bauernhöfe. Das ganze Seelenleben des mittelalterlichen Deutschen war ein anderes als das des Germanen; sie werteten nach anderen Maßstäben, und was für den einen lautere Wahrheit war, wurde dem anderen Phrase.

Nun denke man sich das Deutschland der Neuzeit: endlose Vorstädte, vom Rauch der Schlote geschwärzt, Börsen-

paläste, in denen alle Werte der Welt gehandelt werden, Halbtagszeitungen mit Korrespondenten in China und Innerafrika; man denke sich daneben das idyllische Bild der alten, ummauerten Stadt — können es etwas anderes als Gespenster sein, wenn man uns in der neuen Stadt die alten Menschen zeigt?

Das sind Betrachtungen, die der dritte Band der vorliegenden Erzählungen uns aufnötigt. Mehr und mehr wagen sich diese Erzählungen in das Leben des Tages hinein, doch kein ehrlicher Bewunderer der Raabeschen Kunst wird behaupten können, daß sie hier an Klarheit gewinnen.

Wir sahen, wie sicher der Dichter uns in die Zeit des dreißigjährigen Krieges hineinleitete. Das scheinbar heillose Durcheinander entwirrt sich vor unseren Augen, daß wir die Bewegungen eines Sternensystems zu sehen glauben, wo alles in toller Hast zusammenwirbelt, aber doch alles seine festen Bahnen hat.

Mit derselben Sicherheit bringt uns Raabe über das siebzehnte Jahrhundert hinaus den eigenen Tag näher. Kein großer, edler Gedanke, der in den drei Jahrhunderten gedacht wurde, ist seiner Seele fremd.

Trotzdem: so unbedingt es das Beste in ihm zur Gegenwart hinzieht, etwas in ihm ist doch noch am Leben, das sich nach den alten Tagen sehnt. Und dieses Etwas, das er nicht verwinden kann, macht ihn zu einer der tragischen Figuren, die das gelobte Land nur sehen, aber nicht betreten können.

Ein äußerliches Merkmal ist für Raabe als Schilderer unserer Zeit bezeichnend: fast alle seine Novellen der Gegenwart gehen vor sich in — der Sommerfrische. Im Seebad, in der Schweiz, am Brocken. Es sind Menschen auf Ver-

gnügungsreisen, die hier auftreten, und so empfänglich sind sie für die zerstreuenden Eindrücke der Reise, daß ihre Arbeit wie eine verschwommene Erinnerung traumhaft hinter ihnen liegt.

Ja nicht einmal in ihrer eigentlichen Umgebung lernen wir etwas von ihrer Arbeit kennen. Die Novelle vom „Eulenpfingsten“ spielt in Frankfurt außerhalb der Reisesaison. Auch hier bleiben uns freilich einige Ferienexistenzen nicht erspart (ein Professor der Ästhetik aus Heidelberg, eine Lehrerin aus Amerika und ein Lederhändler aus der Schweiz). Immerhin aber befinden die Stammfiguren mindestens sich auf ihrem eigenen Gebiet. Doch diese Stammfiguren sind — ein Beamter außer Diensten und ein Tabaksfabrikant, der sich zur Ruhe setzte.

Eine künstlerische Not ist allemal auch eine künstlerische Tugend. Es hat seine Gründe, wenn Raabe uns seine Leute nicht an der Arbeit der Gegenwart beteiligt zeigt. Es müßte uns mehr als peinlich berühren, Menschen, die wir unter anderen Umständen lieben lernten, in Verhältnisse verwickelt zu sehen, denen sie nicht gewachsen sind. Am Strande oder unter den Tannen des Harzes mögen wir hinhorchen auf das korrekte Lustspieldeutsch ihres Geplauders — bei der ernsten Arbeit unserer ernsten Tage würde es unleidlich werden.

Ein einziges Mal bringt es Raabe in einer modernen Novelle zu einer wirklich zwingenden Wirkung. Das ist gegen Ende der „Frau Salome“. Einige Bogen lang haben wir da einen alten Justizrat — auf Urlaub natürlich — und die Witwe eines mysteriösen Bankbeamten durch ihr einsames Sommerdorf begleitet. Wir haben die Hoffnung auf eine andere Unterhaltung als die eines harmlosen Lustspieles schon aufgegeben. Da plötzlich wendet es sich, und eine

dämonische Gestalt, die in der That nicht feiert, die tief, tief in ihre Arbeit vergraben ist, taucht vor uns auf.

Doch was ist seine Arbeit?

Hinter dichten Fensterläden, ängstlich vor dem Tag und aller Neugier abgesperrt, hat der Rätselhafte sich ein Laboratorium wie die Hexenküche eines Alchymisten eingerichtet. Tagsüber schläft er, und nur des Nachts sieht man über dem Schornsteine seiner Hütte einen funkelsprühenden Rauch. Und nachts auch öffnet sich bisweilen die kleine Pforte der düsteren Hütte, und Gestalten treten ein und aus. Scheue Bergleute, alte Sonderlinge vom Dorf, mit alten, sonderlichen Gedanken, kurz alles, was sich an Aberglauben und sonstigen Gedankenrudimenten vom Mittelalter in dem versteckten Harzdorf halten konnte.

So sieht Raabe die Gegenwart, wenn er sie bei lebendiger Arbeit schildert.

Freilich, wer möchte ihn deshalb verurteilen oder auch nur schmälern in seinen Verdiensten? Mit ihren Drähten und Schienen sind die alten Städte zu anderen Organismen in einander gewachsen. Das Leben aber, das in den Drähten und Schienen einen neuen Kreislauf bildet, ist Geist desselben Geistes, der sich in Stadtfesten und Giebelhäusern Formen schuf. Der neue Mechanismus konnte nicht in Bewegung treten, wenn er nicht getrieben wurde von der Kraft, die im alten aufgespeichert lag. Noch ist nicht alle Kraft hinüber geglitten, und es wird noch lange dauern, bis die neuen Maschinen sich nicht mehr verlassen können auf die alten Akkumulatoren. Bis dahin aber wollen wir uns freuen über einen Dichter, der Erzählungen geben kann wie Wilhelm Raabe. 1898.

Theodor Fontane.

Der alte Fontane ist nun auch tot. An einem Septembermorgen haben sie ihn zur Ruhe gebracht auf dem Kirchhof der französischen Gemeinde. Es war einer jener lichtgrauen Herbsttage, wie sie so gut zur märkischen Heide passen, und wie Fontane sie so sehr liebte. Und auch das Grab, in das sie den einfachen Eichensarg versenkten, paßt gut zur Mark und gut zu Fontane. Ein schlichtes, bürgerliches Alltagsgrab, Reih in Reih und Glied an Glied mit hundert anderen Alltagsgräbern. Aber über das Grab Fontanes beugt sich ein alter Akazienbaum, und dieser epheuumsponnene Baum mit seinem schweren Gezweige giebt nicht nur dem Grab einen eigenen Charakter, sondern ist auch recht eigentlich ein Symbol für den Dichter, der dort begraben liegt. Auf einer seiner „Wanderungen" macht Fontane aufmerksam auf solch einen Akazienbaum, der von einem einsamen Park aus in das Gartenzimmer eines alten Schlosses blickt. Wir hören seine Geschichte. Einen der Schloßherren hatten sie einst als Gefangenen tief hinein ins schöne Frankreich verschleppt. Im Garten des Hauses, das dort sein Kerker war, stand eine mächtige Akazie, und unter den Zweigen der Akazie saß neben dem blonden Fremdling oft Jacqueline, die Tochter des Hauses, halb Kind noch,

und hörte ihm zu, wenn er von seiner Heimat erzählte, von den weiten Strecken Sand und von der Sumpfniederung, in der ein Fluß laufe, schilfbestanden und tief und schwarz wie der Totenfluß. Unter Plaudern und Schweigen sahen die beiden den Himmel sich röten zwischen dem Laubwerk der Akazie, sie sahen die Sterne blinken in den Ästen, sahen die Äste kahl werden im Herbst und wieder Laub ansetzen im Frühjahr. Dann kam der Friede und machte den Gefangenen endlich frei. „Eines Tages lag alles zurück wie ein Traum, und nur zweierlei war noch wahr und wirklich: das Leid im Herzen Jacquelinens und eine kleine seidengestickte Henkelbörse, die sie dem Scheidenden zum Abschied gestickt hatte. Darin befand sich eine Schaumünze mit ihrem Lieblingsheiligen darauf, und — ein Samenkorn von dem Akazienbaum, unter dem sie so oft gesessen. Das Samenkorn ist in Trieplatz aufgegangen."

Dieser Baum, der verpflanzt wurde aus einem fremden Lande, einem reicheren und älteren Lande, und nun unsere dürftigeren Gegenden verschönern hilft, das ist das lebendigste Sinnbild für die stille Gemeinde, die sich in den Mauern unseres französischen Kirchhofes schließlich wieder zusammengefunden hat — für ihn, der alles Beste und Edelste dieser Gemeinde in sich vereinen konnte. Und deshalb, wenn wir das Laubwerk der alten Akazie über das schlichte Grab Fontanes niederhangen sehen, giebt der Anblick uns mehr als das stolze Bild der Linde, die im Volkslied das Grab des Sängers überschattet.

Sie haben einen guten Platz für ihn gefunden, einen Platz, an dem es sich wohl ruhen läßt nach einem langen Leben der Arbeit. Dennoch — der Eindruck von etwas

Fremdem will nicht weichen, sehen wir unter so viel Epheu und Immortellen, so viel wohlgepflegten Gartenblumen das Grab des Dichters der Heide und des schönen Unkrauts. Als Fontane zum letztenmale öffentlich das Wort ergriff, geschah es aus Anlaß des Todes Bismarcks. Die Gelegenheit gab ihm das folgende Gedicht ein:

Nicht in Dom oder Fürstengruft,
Er ruh' in Gottes freier Luft,
Draußen auf Berg und Halde,
Noch besser tief, tief im Walde.
Widukind lädt ihn zu sich ein:
„Ein Sachse war er, drum ist er mein,
Im Sachsenwald soll er begraben sein."

Der Leib zerfällt, der Stein zerfälllt,
Aber der Sachsenwald der hält,
Und kommen nach dreitausend Jahren
Fremde hier des Weges gefahren
Und sehen, geborgen vorm Licht der Sonnen,
Den Waldgrund in Epheu tief eingesponnen,
Und staunen der Schönheit und jauchzen froh,
So gebietet einer: „Lärmt nicht so; —
Hier unten liegt Bismarck irgendwo."

Noch einmal: Der Platz unter der Akazie auf dem Kirchhof der französischen Gemeide ist gut gewählt, er sagt uns viel von unserem Fontane. Wollen wir aber den ganzen Menschen sehen, so wird uns das bescheidene Fleckchen Erde doch zu eng. Freiere Bilder spannen sich aus:

Ein Riesenteppich, blumengeziert,
Viele Meilen im Geviert.

Tausendschönchen, gelbe Ranunkel,
Zittergräser, hell und dunkel,
Und mitten inne (wie das lacht!)
Des roten Ampfers leuchtende Pracht.
Ziehbrunnen über die Wiesen zerstreut,
Trog um Trog zu trinken beut,
Und zwischen den Trögen und den Halmen,
Unter nährendem Käuen und Zermalmen,
Die stille Herde, . . . das Glöckchen klingt,
Ein Luftzug das Läuten herüberbringt.

Das ist das stolze Geschenk, das Fontane uns vermachen konnte, daß er dem Namen unserer Heimat einen Klang gab, bei dem nun auch der Fremde nachdenklich wird. Und wie schlicht ist dabei seine Rede, wie frei von allen künstlichen Reizmitteln! Wo früheren Dichtern eine lebendige Schilderung der Mark gelang, dankten sie das fremdartigen, unmärkischen Motiven. Wie sich's etwa die hohen Herren des 17. und 18. Jahrhunderts hier zu Lande behaglich machten mit einer importierten Baukunst. Nichts davon bei Fontane. Dieser Sproß einer Gascogner Emigrantenfamilie hilft nicht erst mit französischer Ornamentik nach. Er goldet nichts auf, er läßt den Dingen ihr nüchternes Grau, wo die Natur ihnen keine andere Farbe verlieh, aber er hat ein Herz für das Leben, das die Dinge hier so und nicht anders gestaltet hat, und wie wir den warmen Pulsschlag dieses Lebens fühlen, giebt es für uns nichts Großes und nichts Kleines mehr: die einförmige Kiefernheide unter einem einförmigen Nebelhimmel dünkt uns so erhaben wie ein Hochgebirge, das seinen Firnschnee über die Wolken weg ins Blaue reckt.

Fontanes Leben ist wie die Landschaft seines Werkes: still und ohne Höhenzüge. Keine große That drängt sich uns auf, ja nicht einmal ein seelischer Konflikt schlimmerer Art. Einzig die Arbeit an seinen Werken konnte dem Leben des Dichters so etwas wie eine Gliederung geben. Aber auch dieser Gliederung fehlt es an scharfen Gegensätzen. Im Vorwort des ersten Bandes der „Wanderungen“ („Grafschaft Ruppin“) erzählt Fontane, wie ihm die Anregung zu diesem Buche kam. Die kleine Geschichte ist zu charakteristisch für den Lebenslauf Fontanes, um sie hier nicht wiederzugeben.

Der Wunsch, an Ort und Stelle Untersuchungen über die altenglische Balladen-Litteratur nachzugehen, hatte Fontane im Jahre 1852 nach England und Schottland geführt. In der Grafschaft Kinroß sucht er das Douglas-Schloß Lochleven-Castle auf, das sich inmitten des Leven-Sees erhebt. Maria Stuart hatte hier in einem alten Turm gefangen gesessen, und Willy Douglas hatte sie befreit. Gewissenhaft, wie es der Reiseplan verlangte, legt Fontane an der Stelle an, an der das Boot die Königin erwartet hatte. Er schreitet über den Hof hin, „langsam“, als suche er noch „die Fußspuren in dem hochaufgeschossenen Grase“. Oben im Schloß lehnt er sich dann über die Brüstung, über die sich die alte Lady Douglas, die Fackel weit vorgestreckt, in die Nacht hinausgebeugt hatte, dem nachsetzenden Boot die Spur des flüchtigen zu weisen.

Soweit war alles ordnungsmäßig verlaufen. Aber nun geschieht etwas Merkwürdiges. Die historische Landungsstelle entzieht sich den Blicken, das interessante Fenster schrumpft zu einem Fleck zusammen, die ganze Insel wird ein bloßer Streifen, und wie in nur andeutenden Linien hebt

sich noch eine Zeitlang die Silhouette des Kerkerturmes ab. Die Nachmittagssonne und eine wehmütig-unnennbare Stille liegen über dem Trümmergrau. Fontane versenkt sich in den Anblick der unscheinbaren Landschaft, in die da vor seinen Augen die ganze pomphafte Herrlichkeit des Douglas-Schlosses aufgeht. Der Charakter der Landschaft scheint ihm auf eine rätselhafte Art verwandt mit dem seiner märkischen Heide, jenes verachteten Stückchens Erde, dem er, wie Unzählige vor ihm, den Rücken kehrte, um in weiter Ferne zu suchen, was ihm doch so nahe lag.

Diese kurze Fahrt von Lochleven-Castle nach Kinroß mit ihren schlichten Ereignissen, das ist alles, was uns die „Entwickelungsgeschichte" Fontanes im wesentlichen zu sagen hat. Hier wie dort sehen wir uns anfangs umgeben von berühmten historischen Stätten, hier wie dort entgleitet dann langsam die Vergangenheit, hier wie dort finden wir uns schließlich mitten drin im Leben der Gegenwart und fragen uns verwundert, wie wir denn dorthin gekommen sind, so still und unmerklich hat der Kahn uns hinübergetragen von der Ruineninsel zum schilfbestandenen Ufer gegenüber.

Die Balladendichtungen, mit denen Fontanes Werk einsetzte, sind volkstümlich geworden im weitesten Sinne des Wortes. Seit drei Jahrzehnten und drüber stehen diese Gedichte in den Schulbüchern, die jetzige Generation ist groß geworden mit ihnen. Aber, seien wir ehrlich, so sehr uns alle die Zieten und Derfflinger, die Ribbeck von Ribbeck im Havelland, ja selbst die Archibald Douglas begeistern konnten: etwas liegt doch in den derben Umrissen und grellen Farben dieser Gestalten, was unseren verwöhnten Sinnen heute nicht mehr zusagt. Friedrich der Große wünschte sich einmal einen

Nebenkönig, der statt seiner die Pflichten der Repräsentation übernehmen könne. Von den fatalen Eigenschaften eines solchen Nebenkönigs ist keiner der Helden ganz frei, die in den vierziger und fünfziger Jahren in den Balladen unserer Dichter auftraten. Fontane sagt in seinem letzten Buche („Zwischen Zwanzig und Dreißig", S. 347), er habe vor König Erich und Herzog Abel, vor Bornhöved und Hemmingstedt, „allen möglichen Balladenrespekt", aber „zum letzten und eigentlichsten" komme man mit solchen Heroen denn doch nicht. Diese Erkenntnis, in der sich nichts geringeres als die Eroberung einer neuen Weltanschauung ausspricht, mag sich lange im Innern Fontanes vorbereitet haben. Zum klaren Bewußtsein kam sie zum erstenmale in jenem seltsamen Augenblicke auf der stillen Fahrt nach Kinroß. Ihr danken wir den Entschluß zu den „Wanderungen", und damit das Werk, in dem wir vor allem Fontane verehren.

In vier Bänden hat Fontane zusammengestellt, was er auf seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" sah und erlebte. Der Zweck, der ihn hinaustrieb, war recht bescheiden. Beim Anblick jenes Douglas-Schlosses kommt ihm der Gedanke: „Je nun, so viel hat Mark Brandenburg auch. Geh hin und zeig es." Die anzuwendenden Mittel scheinen ihm klar und einfach: „Vorfahren vor dem Krug und über die Kirchhofsmauer klettern, ein Storchennest bewundern oder einen Hagebuttenstrauch, einen Grabstein lesen oder sich ein Spinnstubengrusel erzählen lassen." Mehr wollte er nicht. Es ging ihm, wie dem guten Schwartz, der über harmlosen Experimenten das Pulver fand.

Das Studium des Fontaneschen Werkes ist nicht ganz einfach. Stillschweigend wird da verlangt, was Fontane

bei jedem märkischen Wanderer voraussetzt: genaue Kenntnis der brandenburgischen Geschichte. Wem diese Kenntnis fehlt, dem wird es bei der Lektüre manchmal zu Mute sein, wie bei einem Gang durch ein altes Schloß, wo lauter ausgestorbene Verhältnisse ihn umgeben und er nicht zu freiem Atmen kommt. Gleich im ersten Kapitel — dem Herrensitz der Zieten auf Wustrau gewidmet — drängt dieser Eindruck sich uns auf, wenn wir von der sonnenwarmen Straße her den kühlen Flur betreten und nun eine Menge Erinnerungen wahrnehmen, die an den gichtkranken, lebensmüden Zieten gemahnen, fast nichts aber vom „alten Zieten", dem Zieten aus dem Busch hören. So erfahren wir in Rheinsberg wohl von den Tagen des Prinzen Heinrich (Bruder Friedrichs d. Gr.), aber nicht von denen des Bayardordens und der kronprinzlichen Konzerte. In Potsdam hören wir nichts von Sanssouci und dem Stadtschloß, und Berlin mit seiner näheren Umgebung fehlt gänzlich. Absichtlich ist das alles übergangen. „Der Untergang des alten und Wiedererwachen eines neuen Preußens", heißt es einmal (I, 95); „waren Weltereignisse, die, nach Art einer Flut, die Marksteine einer unmittelbar voraufgegangenen kleineren Geschichtsepoche hinwegspülten. Es ist die Aufgabe späterer Zeiten, solche im Triebsand begrabene Denksteine wieder aufzurichten."

Dies Wiederaufrichten im Triebsand begrabener Denksteine ist es, was das Werk Fontanes für die Forschung wertvoll macht. An keiner Kirche geht er vorbei, ohne die Inschriften der Gräber, die Sprüche auf der Glocke, die Bilder über dem Altar und in den Nischen genau sich anzusehen und darüber zu berichten. In den Schlössern fragt er

nach den Urkunden, und wo er von einem Dorfschulmeister hört, der sich aus alten Gräbern ein kleine Sammlung zusammengescharrt hat, ruht er nicht eher, bis er auch das kennen gelernt hat.

Aber so verdienstlich diese gewissenhafte Arbeit sein mag, sie allein macht die Bedeutung Fontanes nicht aus. Das alles sind noch Trümmerstücke, die wir um ihrer selbst willen betrachten sollen. Der Fontane aber, den wir lieben, führt uns vor Ruinen nur, um uns auf ihnen das Spiel der Sonnenlichter zu zeigen oder das Nest eines Singvogels tief drinnen im Grün eines Strauches, der zwischen zerbröckelnden Steinen Wurzel faßte.

Untersuchungen über die Geschichte des preußischen Ministers Paul v. Fuchs führen Fontane gelegentlich nach Malchow (IV, 231 ff.). Um die Weihnachtszeit macht er sich auf den Weg. Die Wanderung „verläuft resultatlos"; denn die Gruft, die er sehen will, ist mittlerweile zugeschüttet. Für den Historiker wäre der Fall somit erledigt. Nicht so für Fontane. Er hat, um zur Gruft zu gelangen, erst den Lehrer und dann den Pfarrer aufsuchen müssen. Die Besuche haben ihm eine Reihe von Genrebildern vorgeführt, und in diesen Bildchen fühlt er sich mehr als entschädigt. „Ein entzückender Tag", sagt er sich auf dem Heimweg, „die Gruft hatte nichts herausgegeben, aber das Leben hatte bunt und vielgestaltig zu mir gesprochen. Und das bedeutete das Beste."

Dieser Blick für das Leben, ja, der bedeutet das Beste auch in den „Wanderungen" Fontanes. Gräber aufschaufeln und Urkunden entziffern, das können die andern auch. Den Ort der Gräber schildern, den Winkel, in dem man die Ur-

kunde aufstöberte, darauf verstehen sich schon wenigere. Die Menschen aber vollends, die sich über den alten Gräbern und in den alten Winkeln einrichteten und nun dort den Sinn des Lebens auf ihre Weise suchen, die uns vorführen, daß wir alten Bekannten zu begegnen meinen, das kann nur der Dichter.

Bis in die 60er Jahre setzte Fontane seine Wanderungen fort, dann nahm er Abschied von ihnen. „Nicht weil der Stoff erschöpft wäre, wohl aber vielleicht die Geduld.“ Die Arbeiten, denen er sich von da ab bis zu seinem Tode widmete, sind Romane und Erzählungen. Ihnen verdankt er seine Beliebtheit in der jungen Schriftstellergeneration wie beim lesenden Publikum.

So scharf diese „letzte Epoche“ sich von den voraufgegangenen beiden zu sondern scheint (Fontane war bis dahin als Epiker nicht aufgetreten), so gut ausgeglichen ist der Übergang doch in Wirklichkeit. Den ersten Roman, „Vor dem Sturm“, kann man fast als einen neuen Band märkischer Wanderungen betrachten, bei dem nur die Scenerieen sich mit einem engeren Raum begnügen und die Personen in den einzelnen Stücken wiederkehren.

Mehr und mehr sehen wir Fontane in der Folge bestrebt, das scenische Bild sowohl wie die Anzahl der auftretenden Personen einzuschränken. Die Eigenheit seiner Begabung macht ihm das zur Pflicht. Er ist kein Erzähler im Sinne der alten Romanziers, er gehört vielmehr zu den Künstlern, die, wenn sie Maler sind, nicht auskommen ohne Modell. „Finden, nicht erfinden,“ das Gebot Spielhagens war auch ihm Gesetz. Mögen aber seine Romane im Vergleich mit denen der großen Engländer arm sein an Hand-

lung, mögen sie, was den Reichtum der Situation anlangt, mit den Franzosen schon gar nicht wetteifern können: an Intimität der landschaftlichen wie der seelischen Schilderung kommen ihm weder die Engländer noch die Franzosen gleich. Und daß diese Landschaft und diese Seele unserer Mark und unseren Märkern angehören, das wird den alten Fontane uns immer von Herzen verehren lassen.

Man liebt es heutzutage, seiner Anerkennung für bedeutende Männer Ausdruck zu geben in Standbildern. Auch für Fontane wird wohl über kurz oder lang das übliche Komitee zusammentreten. Dagegen ist nichts einzuwenden. Zwei Wünsche nur würde man gern berücksichtigen wissen. Einmal, daß der schlichte Heidedichter in seiner Stellung verschont bliebe von den hergebrachten Ewigkeitsalluren, dann aber, daß das Denkmal an eine Stelle käme, an der auch der Blick des Lebenden geweilt haben würde. Im schlichten Wanderanzug müßte Fontane dastehen, mit Filzhut und Stock; ja selbst das für ihn charakteristische „Produkt der Textilindustrie," sein Shawl dürfte nicht fehlen. Vor seinen Blicken aber müßte einer der Havelseen sich ausbreiten mit seinem klaren Blau, seinen gleitenden Segeln, seinen Schwänen im Schilf und den lachenden Dörfchen, deren Fenster im Sonnenlichte blitzen. 1898.

Fidus.

Durch die Litteratur wurde sein Name zuerst bekannt. Zu einigen Büchern hatte er Illustrationen geliefert, bei denen man nachdenklich wurde. Die Bücher selbst waren von jener ungestümen lärmenden Art, wie sie damals üblich war. und diesen Kraftmeiereien in Vers und Prosa hatte der Künstler mit dem wunderlichen Namen Vignetten beigegeben, wie sie nur ein Maler erfinden konnte, in dem die ganze Tradition des Rokoko lebendig war. Rokoko war die Zartheit und Intimität der Form, Rokoko war die Vorliebe für kleine Putten à la Sèvres, Rokoko war die sprudelnde Lebendigkeit, die diese behenden Kleinen nie zur Ruhe kommen ließ. Nur das Treiben selbst der Putten, der eigentliche „Inhalt" der Bilder, das war nicht Rokoko, das war etwas anderes, war — vielleicht das, was den Zeichner in die heterogene Gesellschaft hineingebracht hatte.

Eine leise Ironie war diesem Treiben eigentümlich. Da kletterte eines der Kleinen einem Walfisch auf den Rücken, drückte den Daumen auf den Springbrunnen, der aus dem Schädel des Ungeheuers drang, und bespritzte seine Spielkameraden. Andere rissen einer Uhr die Zeiger aus und legten sie als Amorpfeile auf ihren Bogen („dem Glücklichen schlägt keine Stunde"). Dann wieder sprangen sie in die

Studierstube eines Gelehrten, benutzten den Tintenwischer als Brettschaukel, setzten sich dem Schreibenden auf den Federkiel und zogen ihm eine lange Nase, oder warfen gar die Tinte um und spielten nun lachend und kreischend in der schwarzen Pfütze Nachlauf. All diese lächelnde Harmlosigkeit, diese Freude am Zierlichen stand so seltsam in Widerspruch mit dem, was die Bücher verkündeten, ja nahm sich fast aus wie eine überlegene Satire auf ihren dumpfen Ernst. Hatte das vielleicht die Dichter auf Fidus aufmerksam gemacht? Duldeten sie vielleicht von seiner Seite die sonst so verhaßte Kritik, wie ein mittelalterlicher Fürst die Scherze eines Hofnarren?

Einerlei wie dem war: man war jedenfalls aufmerksam geworden auf die Fidussche Kunst und suchte mehr von ihr zu erfahren. Noch hatte Fidus damals nicht ausgestellt, und die ihn kennen lernen wollten, sahen sich auf seine Illustrationen hingewiesen. Die Mehrzahl dieser Illustrationen aber erschien in — den Monatsheften einer spiritistischen Zeitschrift, der (damals von Hübbe-Schleiden redigierten) „Sphinx".

Schon das war einigermaßen sonderbar. Wie erstaunte man aber erst über das so gänzlich andere Wesen, das das Fidussche Völkchen hier an den Tag legte! Diese Putten, diese niedlichen, flinken Rokokoputten hatten ja Mystik studiert! Die transcendalen Skrupel der Spiritisten rumorten auch ihnen im Köpfchen und machten sie artig. Bisweilen zwar kam das ursprüngliche Wesen noch einmal zum Durchbruch, und dann trieben sie aller Theosophie zum Trotz in den Blättern der „Sphinx" einen höchst despektierlichen Unfug, schlugen Purzelbäume über einem visionären Gedicht und

tanzten Ringelreihe unter den Offenbarungen einer Hellseherin. Aber das war nur selten, und hatten sie sich erst ausgetollt, so schauten sie noch einmal so fremd und groß in diese Welt hinaus, die ihnen plötzlich so verwandelt schien. Sie suchten dem „großen Rätsel" auf die Spur zu kommen, krochen einer Sphinx auf die steinerne Tatze und sahen ihr — so lieb, so bittend! — in das tote, steinerne Auge: die Sphinx blieb stumm. In den Säulenhainen griechischer Tempel irrten sie verloren umher und fühlten sich zum Weinen einsam. Aber auch die Tempel sagten ihnen nichts. Sie ließen schließlich alle Götter und Tempel hinter sich und traten Aug' in Auge der Natur entgegen. Zu den äußersten, vom Wasser schon fast überdeckten erratischen Blöcken schwangen sie sich und schauten hinaus aufs hohe Meer. Auf den höchsten Felsenspitzen standen sie noch auf den Zehen und reckten sich die Ärmchen aus nach den Adlern und Wolken über ihnen. Aber die Wellen zerschäumten am Stein, Adler und Wolken schwebten vorüber, und bang und hilflos standen die Kleinen da und — harrten auf Antwort.

War der Fidus der Dichter ein Rätsel, so war der Fidus der Theosophen ein Problem. Dennoch, identisch war das Problem dieses Künstlers mit dem der Theosophie nicht. Das eine mußte den Kennern seiner Bilder klar werden, daß der ideelle Gehalt der Fidusschen Kunst restlos in keiner der vielen Formen moderner Mystik aufging. Was aber mochte dann dieses seltsame Menschenkind gerade zu den Dichtern und Mystikern hinziehen? Was konnte diese Dichter und Mystiker veranlassen, sich seiner Kunst zu befreunden und wortlos auch gelentliche Launen von ihr hinzunehmen?

Nun, man hat Fidus seither näher kennen gelernt, bei

Gurlitt und Schulte hat er mehrfach ausgestellt, die letzte Phase der Entwickelung aber, die sich in diesen Ausstellungen kundgab, hat auch vom früheren Fidus mancherlei erzählen können.

Die Jahre gingen nicht spurlos weg über die Märchenwelt des Fidus. Die Kleinen dort wuchsen heran, sie blieben keine Kinder mehr, aber — sie gediehen auch nicht recht zu eigentlichen Menschen, und das hat sie noch wehmütiger, noch grüblerischer gemacht, als sie es schon waren. Die Kleidung hatten sie ja immer verschmäht. Aber warfen sie früher die lästigen Fetzen von sich, um desto ausgelassener zu tollen, so legten sie sie jetzt ab, weil sie ihnen zu schwer erschien. Ja selbst den Kopf mußten sie wie eine drückende Bürde seitwärts legen oder hängen lassen, ihr ganzer Körper zog sie nieder, so müde waren sie geworden, so hinsinkend müde; denn sie alle litten jetzt am Dasein, der Wille zum Jenseits hatte jeden anderen Willen in ihnen erstickt.

Fidus — daß ein deutscher Künstler sich dieses wesenlose Pseudonym zulegen konnte, das allein ist bezeichnend. Es deutet auf eine Abkehr von der Gegenwart, vom Tag, eine Flucht zu irgend etwas Vergangenem, „Besserem". Hätte dieser Fidus vor zweihundert Jahren gelebt, er würde uns unfehlbar in allegorischen Gemälden eine Rückkehr zur Antike angepriesen haben. Seit Rousseau und Darwin pflegen unsere Künstler kühner mit den Jahrhunderten umzugehen, eine Rückkehr nur zur Antike würde ihnen wie ein Rechnen im kleinen Einmaleins vorkommen, und unter einer Rückkehr zur Natur thun sie es nicht mehr.

Eine Rückkehr zur Natur, das wollte die Fidussche Kinderwelt uns verlockend machen. Eine Rückkehr zur Natur

. . . es schien den lieben Kleinen eine so leichte, so selbstverständliche Sache, daß sie von Herzen lachen konnten über all den schweren Ernst griesgrämiger Dichter. Eine Rückkehr zur Natur, das, ja das war so leicht nicht, wie sie sich's dachten, das war schwer, das — war unmöglich, ihnen mindestens unmöglich. Das Leben hat ihnen die Wahrheit beigebracht, grausam und allmählich, wie das so sein Wesen ist, und das Leben hat sie still gemacht, und scheu — und müde. 1899.

Van de Velde und der „yachting style“.

„Yachting style“ — Goncourt hat das Wort gefunden, das die Kunst des van de Velde so glücklich charakterisiert. Wer kennt nicht jene geschmeidigen Kurven, die die Kajütenwände einer Yacht flankieren. Der Baumeister konnte sie nicht durch gerade ersetzen, er konnte sie auch nicht verdecken, so machte er denn aus der Not eine Tugend und betonte noch ornamental die Kurven, die nun einmal nicht zu verleugnen waren. Ein aparter, gefälliger Stil bildet sich so heraus. Die herrschende Linie dieses Stiles aber ist auch das Leitmotiv der Kunst des van de Velde, ja diese Kunst ist im Grunde nichts anderes als die folgerechte, stilgemäße Durchführung jener einen Schiffsrippenlinie. Reiche Engländer kamen auf die Idee, ihre Sommerfrische in einer vor Anker liegenden Yacht auf dem Wasser zuzubringen. Sieht man sich flüchtig um in einem van de Veldeschen Rauch- oder Speisezimmer, könnte man wohl meinen, sich in solch einer englischen Sommerarche zu befinden, die á la Noah aufs Trockene gesetzt wurde, so konsequent sind hier die Gesetze des „yachting style“ zur Durchführung gebracht.

Seine Laufbahn begann van de Velde als Maler, und zwar — seltsam genug — als Jünger Millets. Doch bereits

in seinen Erstlingsarbeiten zeigen sich Elemente, die Millet durchaus fremd sind und auf den eigentlichen van de Velde hinweisen. Meier-Gräfe hebt das in seinem Essay über den Künstler („Zeitschrift für angewandte Kunst“, München, bei Bruckmann, Oktober 1898) sehr richtig hervor, indem er den Umriß Millets mit dem van de Veldes vergleicht. Die Linie des Vlaamen zeigt da eine Stilisierung, die mit der Formensprache des großen Bauernmalers nichts gemein hat. Und gerade diese Stilisierung ist es, in der der junge Künstler nach seinen eigenen Formen sucht.

Eine Reihe von Gemälden folgt. Immer mehr sucht van de Velde in ihnen seiner Linie gerecht zu werden, oder besser, immer mehr nimmt diese Linie hier von van de Velde und seiner Kunst Besitz.

Denn das ist ja das Schicksal des dekorativ veranlagten Künstlers, daß er das individuelle Schaffen dem Stile opfern muß. In den Formen des Stiles gerinnt ihm jede klare, eigene Anschauung, wie etwa die Formen des Anorganischen den letzten Rest persönlich gestalteten Lebens zerreißen, um ihn in ihre unerbittlichen Linien hineinzuzwängen. Man denke an alle diese dekorativen Meister, diese Willumsen, Munthe, Thoroop, wie der Stil ihre Bilder gleichsam verschluckt — wie unerquicklich ihre Bilder wirken, wenn der Stil sie nicht bis ins letzte Detail hinein umformt. Sie haben dann etwas von einem verwesenden Kadaver an sich. Eins oder das Andere. Nur soweit ein Maler sich über den Stil einer Epoche zu erheben weiß, soweit er ihn überwindet, kommt er als selbständiger Künstler in Frage. Verzichtet er darauf, mit ihm zu ringen, so ist es schon besser, er ergiebt sich ihm ganz.

So bieten denn die Werke van de Veldes aus der Zwischenzeit, in der er nicht mehr der Bauernmaler war und doch noch nicht der dekorative Meister, wenig Erfreuliches. Es ist engherzig, über das Publikum zu spötteln, das sich „mit blankem Entsetzen" von den Gemälden des Symbolisten van der Velde abwandte. Dieser Symbolist, das wird man sich noch eingestehen müssen, versagte nicht nur als Maler, sondern auch als Zeichner. Die stilisierten Buchstaben seiner Umschlagsdeckel, die sich da zwischen affektierten Blumen hin und her rekeln, zu selbständig als reine Dekoration, und zu unselbständig als Satz, konnten nur in einer verworrenen Zeit des Übergangs ernster genommen werden, und werden in demselben Maß an Interesse verlieren, als der neue Stil sich zur Klarheit durcharbeitet.

In seinen kunstgewerblichen Arbeiten fand van de Velde endlich sich selbst. „Als er das Elskampsche Buch ‚Un Symbole vers l'Apostolat' mit Titel versah," erzählt Meier-Gräfe, „entdeckte er plötzlich, daß er ein regelrecht gemustertes Vorsatzpapier gemacht hatte . . . Das Muster war eine Tapete im Kleinen." Er wird bekannt mit den Werken der Engländer Morris und Crane. „Sanderson, der ausgezeichnete Binder, einer der ersten Engländer, die sich das Schurzfell des Handwerkers umhingen, kam nach Brüssel, um einen seiner kunstsozialistischen Vorträge zu halten und fand spontane Sinnesgenossenschaft. Van de Velde wurde der eifrigste Propagandist der englischen Bewegung." Mit den Gemälden ist es nun vorbei; kaum daß er noch einen Auftrag für ein Buch oder Plakat übernimmt: aus dem Maler und Zeichner van de Velde ist der Architekt und Möbelfabrikant geworden — der Künstler des yachting style.

Bedenkt man, mit welcher Konsequenz van de Velde von jenen ältesten Zeichnungen an seinen dekorativen Stil herausbildete, wie zwanglos schließlich sein gesamtes Schaffen ins Kunstgewerbliche hinüberglitt, so scheint es ungerecht, von ihm zu behaupten, daß er den Engländer mehr als bloß äußerliche Anregung verdanke. Und in der That, wenn van de Velde von den Engländern nahm, so konnte er ihnen doch weit, weit mehr geben. Die schlanke Kurve der Schiffsrippenlinie ist den Möbeln des englischen Stils und den seinen gemeinsam. Aber während dort die gestaltende Kraft des yachting style nur die dünnen Glieder einiger zartgebauter Möbel umformte, beherrscht er hier das Milieu in seiner vollen Ausdehnung. Die yachting-Linie verbindet die Wände des Salons mit der Decke und dehnt sich am Fuß dieser Wände noch weit in das Zimmer hinein, die yachting-Linie hat die Gasrohre des Kronleuchters anders gebogen, hat andere Vasen auf den Kamin gesetzt, hat den Kamin selbst und die schwersten Schränke des Zimmers gestaltet, wie sie es wollte.

Ließe sich von van de Velde nichts weiter sagen, als daß es ihm gelungen sei, in seinen so einheitlich auf einander abgestimmten Möbeln einen organischen kunstgewerblichen Stil zu schaffen: seine Persönlichkeit hätte jedenfalls Anspruch auf ein allgemeines Interesse. Aber die Bedeutung dieses Mannes reicht weiter. Nur wenige Jahre sind es her, daß van de Velde anfing, rein dekorativ zu schaffen: die Zeit hat genügt, die Kunstwelt vertraut zu machen mit dem Begriff eines belgischen Stiles, als dessen Begründer eben van de Velde anzusehen ist, und dessen Produkte immer mehr die Aufmerksamkeit der Industrie und des Handels auf sich

ziehen. Anfangs nur in Frankreich beliebt, hat dieser belgische Stil es verstanden, sich den gesamten Süden Deutschlands (München ist dort seine Residenz) sowie Österreich zu erobern. Und neuerdings ist gar in Berlin eine Gesellschaft von Kapitalisten zusammengetreten, die entschlossen ist, dem Künstler die nötigen Mittel zur Ausführung seiner Werke zu sichern.

Das Kapital ist vorsichtig. Witterten seine so sicheren Instinkte nicht auch einen äußeren Erfolg van de Veldes in absehbarer Zeit, so würde es sich schwerlich mit ihm eingelassen haben. Angesichts dieser Erscheinungen dürfte es berechtigt sein, einmal etwas näher zuzusehen, welcher Art wohl die Ursachen sein mögen, die es in der Kunst van de Veldes und ihren Erfolgen zu Wirkungen von diesen Dimensionen bringen konnten.

* * *

Van de Velde hat keine geringe Meinung von dem Stile, dem er dient. „Seit vier Jahrhunderten,“ äußert er in einem Vortrag, „seit der Vollendung der Gotik ist der Baum gestorben, der sich in unseren Ländern erhob und einen jahrhundertelangen Abschnitt bezeichnet in dem Zug der Kunst vom Osten nach den Westen, in dessen äußersten Grenzen er seine Erfüllung zu finden bestimmt ist.“

Es braucht keines Hinweises, wo wir die neue Gotik und ihr Stammland zu suchen haben. Die Renaissance ist für van de Velde ein „verbrecherisches Spiel des Lebens mit dem Tode“, den Barock übersieht er völlig, und das Rokoko, dessen Existenz ihm seine kunstgewerbliche Thätigkeit doch klar genug vor Augen führt, scheint ihm selbst für einen

Tadel zu verächtlich. Der Künstler thäte besser daran, gerade von dieser Stilart anders zu reden. Ob sein Stil noch eine Kunstform im Großen wird, muß abzuwarten sein, einstweilen ist er lediglich dekorativ und in dieser Eigenschaft durchaus dem Rokoko verwandt.

Van de Velde hat sich als Architekt versucht. Aber es ist ihm hier noch nicht gelungen, die soviel größeren Massen gleich gut zu beherrschen und durchzuformen, wie ein einzelnes Zimmer. Die ursprünglichen Formen des niederländischen Stiles drängen sich unverdaut gleichsam hervor. Vergebens sucht der Künstler das durch immer neue Ornamente zu verbergen. Wir merken seine Verlegenheit, und daß er dann mehr spricht als er zu sagen hat. Ist ihm aber die Gliederung großer Massen noch nicht durchführbar, weshalb dann die Mißachtung des Rokoko? Auch das Rokoko war „eine das gesamte Leben mit allen seinen Bedürfnissen umfassende Kunst“, keine der vielen praktischen Gegenstände, die van de Velde umformen konnte, waren ihm unzugänglich. Man sehe sich um in einem der noch modernen Salons, wie da von der Stuckverzierung der Decke bis zur Schlüssellochumrahmung des Mahagonischränkchens alles Rokoko ist: man blicke in solch ein Interieur des van de Velde, ob es nicht hier wie dort dasselbe Prinzip ist, nur die vielen kleinen Kräusel allenthalben ersetzt durch die weiter gespannten Linien des yachting style.

Doch wir gehen weiter. Es ist mehr als diese bloß äußerliche Ähnlichkeit: eine unmittelbare Verwandtschaft verbindet den yachting style mit dem unscheinbaren Rokoko, in gerader Folge und im ersten Gliede stammt er von ihm ab.

Seit langer Zeit ist die Kunstgeschichte auf ein eigentümliches Entwickelungsgesetz aufmerksam geworden, nach dem die „letzte Epoche“, eines Malers etwa, sich kundgiebt vor allem in einer größeren Art der Linienführung und einer entsprechenden Vereinfachung des Kolorits. Nun beobachte man, in welcher Weise das Kunstgewerbe neuerdings auf den verschiedensten Gebieten das Rokoko umdeutet. Man ist so stolz auf diese Umdeutung, wie auf etwas Neues, durchaus eigenes. Und dennoch, was ist sie im Grunde anderes als eine letzte Entwickelungsphase des alten Rokoko? Da sind die Vasen der Kopenhagener Porzellanfabrik. Ganz langsam haben ihre schlanken Linien und blassen Farben sich herausentwickelt aus der bunten Niedlichkeit von Sèvres. Sie sind größer in der Form, edler im Charakter, aber nie wären sie das alles geworden, hätte das Rokoko ihnen nicht erst die Möglichkeit dazu gegeben.

Dem englischen Stil verwandt erweist sich in seinen Anfängen derjenige des van de Velde. Daß auch die zierliche Linie des englischen Stiles ein bloßes ausgeglättetes Rokoko ist, wird niemand leugnen wollen. Hat aber van de Velde dann nicht ein wenig Unrecht, den Stil zu verleugnen, dem er unmittelbar doch manches verdankt?

So weit liegt alles klar, und die Gegner des neuen Stils scheinen Recht zu behalten, wenn sie ihn für ebenso verlebt, ja noch verlebter erklären als das alte Rokoko. Nun aber ein Einwand, der neue Perspektiven erschließt. Der „belgische Stil“ ist dem Rokoko verwandt, ist nichts als eine neue Form desselben, gewiß. Wie aber war es mit anderen Stilarten, die sich zu einem eigenen Charakter herausgestalteten? War die junge Gotik nicht auch alter romanischer Stil, und

errichteten sie die ersten Basiliken nicht auf den letzten Tempeln? Ist darum die Basilika ein hellenischer Gedanke, die Gotik frühes Mittelalter, und — der yachting style nur Rokoko?

Die unbedingte Sympathie, die man van de Velde im allgemeinen entgegenbringt, hat bereits Antwort gegeben auf solche Fragen. Mag die neue Linie sich heraus entwickelt haben aus der alten, mag sie bloßes Rokoko sein: die Moderne empfindet sie jedenfalls nicht so, sie deutet sie anders, in einer Weise — nun, die eben erkannt sein will.

Körperliche Formen sind der Ausdruck psychischer Zustände. Auf welchen Seelenzustand nun weist die so klar ausgesprochene Form der van de Veldeschen Kunst? Das ist die letzte, schwerste Frage, die diese Kunst uns aufgiebt, eine Frage, die in dem europäischen Erfolg des belgischen Künstlers zur Zeitfrage wird.

* * *

Betrachten wir die Linie des yachting style etwa in der Kajüte einer Yacht oder als das Produkt ähnlicher Verhältnisse, an der Decke eines Eisenbahnkoupees oder eines Wagens, so scheint, was sie will, klar und unzweideutig. Alles an ihr ist zähe Energie, biegsame, sehnige Kraft, wie sie ihre Lasten trägt und jedem äußeren Angriff Widerstand leistet.

Es wäre klügelnde Sophistik, wollte man behaupten, der ersten künstlerischen Verwendung der yachting-Linie liege ein ähnliches Körpergefühl zu Grunde. Das gerade Gegenteil einer solchen geschmeidigen Kraft hat den gebrechlichen Formen des englischen Stils ihre Wendungen gegeben.

Die Biegung war hier nicht die Folge thätiger Anstrengung, sondern kraftlosen Sichgehenlassens. Wie in den Gewändern der Prärafaeliten die Falten gleiten, haltlos, und groß nur aus Schwäche, so auch hat dieser Stil die kleinen aber beweglichen Linien des Rokoko ausgezogen und verlangsamt.

Van de Velde, so heißt es, hat nie im englischen Stil gearbeitet. Wir sahen, in welcher Einschränkung der Satz allein gelten kann. Die derbe Heimat des Rubens war kein Land für die bleichsüchtigen, schlanken Wesen eines Burne-Jones. Nie konnte man hier die Linie des yachting style eine Deutung geben, wie jenseits des Kanales. Aber noch eine andere Deutung als die der Kraft war möglich: die der „fettigen Degeneration“, wie der Pathologe es nennt — und dieser Gefahr ist van de Velde oft genug erlegen.

Da ist die Musterung einer Tapete. Wie quallenhaft schleimig ist diese Ornamentik! Formen die sich mit Polypenfüßen anzusaugen scheinen. Oder ein weitspuriges Bett, das wie eine in die Breite gegangene Schöne den Halt verloren hat. Ein verwirrendes Durcheinander unzähliger Fangarme legt sich um Tische und Stühle, kriecht über die Wände und greift aus den Wänden heraus nach den elektrischen Lichtern. Keine feste, gerade Linie lassen sie mehr übrig, alles ist wie erstickt, und der Mensch selbst, der inmitten solcher Möbel lebt, muß, so sollte man meinen, das freie Atmen verlernen.

Doch nicht immer ist van de Velde so schwülstig. Es giebt Fälle, in denen er einfach sein will, andere, in denen die gebotene Aufgabe ihm diese Einfachheit vorschreibt. Die geschwungene Linie freilich, das Leitmotiv seines Stiles, läßt er auch dann nie fort. Aber seltsam, wie anders sie hier

wirkt! Stand sie dort im Widerspruch zu jeder Graden, so geht sie hier unmittelbar aus der Graden hervor. Anders jedoch als bei den Präraſaeliten. Bei denen gleitet die Senkrechte in der Kurve langsam zur Erde nieder, bei van de Velde umgekehrt steigt aus der anfänglichen Kurve die Senkrechte kraftvoll aufwärts. In dieser aufsteigenden Bewegung aber gewinnt sie jenen nervigen, sehnigen Charakter wieder, der uns in der yachting-Linie des Schiffes oder Eisenbahnwagens ein solch beruhigendes Gefühl der Sicherheit eingeben kann.

An Möbeln, die er für Ausstellungen verfertigte, für ihm unbekannte Millionäre also, wählte van de Velde die bombastischen Formen eines vlämischen Decadencestiles. Als er daran ging, sein eigenes Heim auszumöblieren, bei der Einrichtung der Wohnung eines Landarztes (Abbildungen bei Meier-Gräfe Seite 16, 17 und 24) nahm er die schlichte Linie des wirklichen yachting style.

Nicht genug damit: jene Möbel sind älteren, diese jüngeren Datums. Dort zeigt sich noch die unsichere, gleichsam zerfließende Phantasie des Symbolisten, der nicht mehr Maler und noch nicht dekorativer Künstler ist, hier ringt er sich durch zu der hageren Kraft, die sich giebt, wie sie ist, und weiß, sie braucht sich ihrer nicht zu schämen.

Dachte man, nur im Allgemeinen mit der Kunst van de Veldes vertraut, des großen Erfolges, der dem Namen des Belgiers weit in das Leben hinaus so guten Klang verschaffte, so mochte man mit einigem Erstaunen fragen, wie sich auch Leute gesundester, ernstester Arbeit mit dieser dekadenten Kunst zufrieden geben konnten. Wer den Entwickelungsgang van de Veldes kennt, wird diese Frage nicht mehr stellen.

Er weiß, was dieser seltsame Künstler in seinem seltsamen Stile sucht, das sucht unsere Zeit in der Kunst überhaupt.

* * *

Zwischen den Hallen und Gärten des Marsfeldes reckt sich der Eiffelturm mit seinen mächtigen Formen hin über das stolze Paris. Wie viel Spott und eitle Prahlerei wurden laut, als man vor einem Jahrzehnt diesen Turm errichtete! Und wie sehr hat man sich an die „Unschönheit“ des Turmes seitdem gewöhnt — wie hat man sie lieben gelernt! Man findet nichts Plumpes, Abgeschmacktes mehr in dieser Linie, man sieht nur noch das Zweckmäßige in ihr, das Schöne, und da man eine innere Verwandtschaft findet zwischen ihr und der Zeit, die sie ersann, möchte man sie nun überall um sich sehen.

Auf einer einfachen, klaren Formel baut jeder Stil sich auf. Der Spitzbogen der Gotik, das Rund des romanischen Stils, der Kreis des Pantheons, das alles ist so einfach, so selbstverständlich und kunstlos. Aber indem eine individuell geartete Zeit diesen simplen Formen sich verwandt fühlte, indem sie auf sie hin alles abstimmte und bildete, waren Dome möglich und Tempel und Paläste.

Einfach, nichtssagend war die Form, die den Ausgang des van de Veldeschen Stiles bildet. Wird sie mehr sein, als nur das Ende des Rokoko? Der Anfang des neuen Stils, in dem unsere gewaltige Zeit der Maschinenindustrie zu Worte kommt?

Es ist dem Belgier gelungen, bei dem einzelnen Möbel einen Stil zur Durchführung zu bringen. Durch die That

konnte er der Forderung gerecht werden, die er einmal aufstellte in den Worten: „Ein einziges Möbel wirkt nur dann als Einheit, wenn alle sozusagen fremden Teile wie Schrauben, Scharniere, Schlösser, Griffe, Haken, nicht selbständig bleiben, sondern in ihm aufgehen.“ (Pan, Jahrgang 1897.) Er konnte ferner die Möbel so sich ergänzen lassen, daß sie als Organe des Zimmers eins in das andere sich einpaßten. Die Zukunft wird lehren, ob er die Kraft auch zur letzten Folgerung besitzt und die Zimmer in ein Verhältnis zum ganzen Hause bringt, wie die Möbel zum Zimmer 1899.

Bung-Bung (Stefan George).

Es kann auch Bing-Bing heißen oder Bim-Baum, ich weiß es wirklich nicht mehr. Nur soviel ist mir noch genau erinnerlich, daß das klangreiche Wort ein Instrument bezeichnet, dessen sich die Priester und Medizinmänner „wilder" Stämme bedienen. Das Instrument giebt nur einen Ton von sich, der lange nachhallt und das Ohr betäubt. Nur den einen armen Ton weist das Bung-Bung auf, der Ton wechselt nie in seinem Stärkegrad, und die Pausen zwischen den einzelnen Klängen sind ewig von derselben Länge. Gewiß eine monotone Kunst also, und doch von einer ungeheuren Wirkung, wie uns die Reisenden versichern. Eine Massenhypnose grausamster Art. Unter den immer wiederholten Schlägen des Bung-Bung schnürt der Gedankenkreis des Auditoriums sich enger und enger zusammen, bis schließlich der Zustand der Henne auf dem Kreidestrich erreicht ist. Kein eigener Wille mehr, kein freier Gedanke: wehrlos müssen die Opfer jeder Suggestion gehorchen.

Bung-Bung — wir erleben da heute in unserer Lyrik eine sehr nachdenkliche Rückkehr zur Natur des Wilden. Im Verlage von Georg Bondi erschienen drei Bücher Gedichte, als deren Verfasser Herr Stefan George zeichnet. Das erste der Bücher betitelt sich: „HYMNEN. PILGER-

FAHRTEN. ALGABAL." Das zweite: „DAS. JAHR. DER. SEELE." Das dritte: „DIE. BÜCHER. DER. HIRTEN — UND. PREIS-GEDICHTE, DER. SAGEN. UND. SÄNGE. — DER. HÄNGENDEN. GÄRTEN." Die Bücher sind in Antiqualettern gesetzt, bringen am Anfang jeder Zeile große, im übrigen aber nach Grimmscher Art nur kleine Buchstaben. An Interpunktion ist so viel wie möglich ausgeschieden, das Kolon ist in griechischer Weise in hohen Punkten angedeutet. Man sieht, das oberste Gesetz der Bung-Bung-Kunst, möglichst alles zu meiden, was an Rhythmus und lebendige Gliederung erinnern konnte, ist schon im Äußerlichen peinlich beachtet. Melchior Lechter, pardon: MELCHIOR LECHTER, hat den Buchschmuck geliefert. Er führt den Grundsatz des Bung-Bung mit einer solchen Strenge durch, daß er gelegentlich das Wort Kunst in die beiden Silben KU-NST zerlegt. Das eine läßt sich also nicht leugnen, die Sache hat Methode.

Kommen wir auf den Inhalt der Werke. Wie jeder echte Virtuose des Bung-Bung, redet auch Stefan George nicht anders als im Tone des Priesters. Er ist Mystiker, moderner Mystiker und macht uns als solcher in seiner KU-NST mit allen guten und allen schlimmen Seiten moderner Mystik bekannt. Man kann nämlich, so unglaublich das klingen mag, in der modernen Mystik thatsächlich von guten oder mindestens von einer guten Seite reden. Sie besteht in einer gewissen Verwandlungsfähigkeit, die es uns möglich macht, die Sätze mystischer Offenbarungen wie die Gläser eines Kaleidoskops durcheinander zu schütteln, ohne daß wir je eine sinnreiche Figur vermißten. Nehmen wir als Beispiel der Erläuterung

zunächst noch nicht ein Gedicht Herrn Stefan Georges, sondern, der Einfachheit halber, eine pythisch kurze Offenbahrung eines anderen Hohenpriesters der Moderne. Die Offenbahrung lautet: „Dein Werk sei eine große Wahrheit, aus dem Erkennen geboren zum Leben." Dixit, und nun versuchen wir die erste Drehung: „Dein Leben sei ein großes Erkennen, aus der Wahrheit geboren zum Werke". Mich dünkt, der Tiefsinn ist keineswegs flacher geworden. Oder: „Dein Erkennen sei eine große Wahrheit, aus dem Leben geboren zum Werke." Nicht weniger als sechsmal läßt das unscheinbare Sätzchen sich so umdrehen, und immer wieder hat man was davon. Die gute Seite moderner Mystik ist danach wohl unverkennbar, und nur boshafte Verleumdung kann von den Büchern Stefan Georges, diesen Prachtstücken moderner Mystik, das Gegenteil behaupten. Schlagen wir das erste Bändchen auf, die HYMNEN. Auf Seite 26 finden wir das folgende Gedicht:

Die kohle glüht mit dem erkornen rauche
Beträufle sie! der guss verfliegt und zischt.
Dass er uns in die dichten wolken tauche
Wo frommer wunsch mit süssser Gier sich mischt.

Lass auf dem lüster viele kerzen flammen
Mit schwerem qualme wie in heilgem dom,
Die hände legen schweigsam wir zusammen
Zu träumen einen melodieenstrom!

Kein zarter anhauch! nein in jenen chören
Wird jungfräulicher flaum den einklang stören
Wie künsten — aber falsch — ergeben haar.

Wirf neue körner in die opferschale!
Dass blinder wirbel unsern sinnen male
Die wissensrolle müd und wunderbar

Ich fürchte, eintönig zu werden, und so muß ich den Leser bitten, das Kaleidoskop selbst in Bewegung zu setzen und sich der immer andern und immer sinnvollen Bilder zu erfreuen. Bei den letzten sechs Zeilen insbesondere ist vielleicht jede andere Stellung noch vielsagender als gerade die von Stefan George gewählte.

Aber Stefan George ist mehr als nur mystischer, er ist vor allem schöpferischer Künstler, der die deutsche Sprache um neue Wendungen, ja, um ganz neue Worte bereichern kann. Schlechte Menschen haben behauptet, bei Lyrikern komme es bisweilen vor, daß die Reime da seien, noch ehe die zugehörigen Gedanken sich meldeten. Nun, bei Stefan George ist das ganz gewiß nicht der Fall. Er hat viel Ehrfurcht, ich will nicht sagen, vor dem Gedanken — das wäre eine Beleidigung für den DICHTER —, wohl aber vor der Stimmung, um ihretwillen nicht ohne weiteres neue Worte zu schaffen, wo der alte Vorrat nicht ausreichen will. Nur philologische Pedanten können vor den so entstehenden Schöpfungen Bedenken haben. Wenn aus einer „Bekehrung" eine „Kehrung" wird, aus einer „Gedächtnistafel" eine „Dächtnistafel", so ist das schon ebenso berechtigt, wie die Umwandlung einer Blüte in eine mittelalterliche „Blut", wenn der Gegenreim nun einmal „Glut" lauten soll; „Grüfte" werden „Grufte", wenn sich „dufte" darauf reimen soll, „Arme" werden „Ärme".

Aber ich wollte vom Inhalt der Georgeschen Dichtungen sprechen. Ja, das ist nun leicht gewollt, aber wie soll man

den Inhalt eines Bung-Bung-Konzertes in Worte fassen? Der virtuoseste Kommentator zu Programm-Musiken dürfte da um einen passenden Text einigermaßen verlegen werden. George will nichts wissen von „Inhalt", einem streng faßbaren Gedanken. Gleich in dem „Weihelied", das die ganze Sammlung einleitet, heißt es:

> Im rasen rastend sollst du dich betäuben
> An starkem urduft ohne denkerstörung,
> So dass die fremden hauche all zerstäuben.
> Das auge schauend harre der erhörung.

„Ohne Denkerstörung" wurden diese zahllosen Gedichte niedergeschrieben, und „ohne Denkerstörung", wohl aber „betäubend" wirkt das Bung-Bung ihrer Verse in uns nach. Wie die Wilden vor ihrem Medizinmann, verlieren wir schließlich das Kriterium über unsere Sinne und glauben gerne daß

> Dahlien levkojen rosen
> In erzwungenem orchester duften

Wir „hören des Tranks Orakellaut", wir „lauschen des Feuers Gesange", oder gar

> Die lust entführt uns aus dem fahlen norden!
> Wo deine lippen glühen fremde kelche blühen
> Und fliesst dein leib dahin wie blütenschnee
> Dann rauschen alle stauden in akkorden
> Und werden lorbeer thee und aloe.

Ganz im Ernste gesprochen: was wollen diese Gedichte? Aus welcher Stimmung heraus wurden sie geschrieben und was hat ihnen ihren Erfolg verschafft? Herr Stefan George

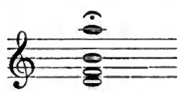
hat mehrfach Vorlesungen seiner Dichtungen gehalten, und die Zeitungen haben darüber berichtet. Aus den Berichten wurde dem Unbeteiligten manches klar, was ihm bisher ein Rebus bleiben mußte. Der Dichter wählt für seine Vorlesungen ein ganz mattes Licht, nur auf seine eigene edle Gestalt fällt ein kräftiger Schein, und ohne Abzug kann das Publikum die Melodie seiner langsamen Gesten, seiner priesterlichen Mienen verfolgen. Mienen und Gesten stehen im Einklang mit der sonoren und weichen Stimme, die in schweren Klängen — largo, largissimo — Wort für Wort die Dichtung werden läßt. Dieses Uni der Stimme und der Geste, des Lichtes und des Wortes soll es sein, was den Gedichten ihren Zauber verleiht. Es sollen keine bestimmten Gedanken übertragen werden, kaum Stimmungen. Der Zustand allein, jener müde, dämmerige Zustand ist Wille und Endzweck dieser ganzen Kunst. Mit einem Wort also: Bung-Bung.

Und doch, ist es das in der That? Ich will den Wilden nicht unrecht thun, und so muß ich denn zugeben, sie sind hier wirklich bessere Menschen. Der Medizinmann schlägt das Bung-Bung, um seinen Kranken fähig zu machen zur heilstarken Autosuggestion, der Priester teilt den Kriegern dank dem Bung-Bung die Leidenschaft zum Kampfe mit oder giebt ihrer kleinen Gedankenwelt die Weite, die sie fähig macht zur Aufnahme ihrer Gottesidee: das Bung-Bung Stefan Georges will nichts von alledem, er verachtet die Idee, die weiche, schläfrige Stimmung ist für ihn Zweck, nicht Mittel.

Mag jeder nach seiner eigenen Façon selig werden. Ob junge Hysteriker sich an Absinth berauschen oder an Georgeschen Offenbarungen, das ist schließlich ihre Sache, und solange die kleine Gemeinde Stefan Georges intern blieb, mochte sie un-

gestört ihre impotenten Orgien feiern, „wo frommer Wunsch mit süßer Gier sich mischt“. Heute aber trifft das nicht mehr zu. Herr Stefan George „glaubt den wachsenden Wünschen nachgeben und auf den Schutz seiner Abgeschlossenheit verzichten zu dürfen“. Wo Herr Stefan George auf den Schutz seiner Abgeschlossenheit verzichtet, wird seine Gemeinde zudringlich. Ihre frechen Stimmen, die für Ideen und Werke ernster Arbeit nur höhnische Worte haben, sind nachgerade recht laut geworden, und da ist es denn doch an der Zeit, ihnen ein wenig Bescheidenheit beizubringen. 1899.

Ludwig von Hofmann.



Am besten, Sie schlagen den Accord nicht auf einem Klavier, sondern einem Harmonium an, Sie ziehen dabei das zarteste, diskreteste Register, Sie halten den Accord lange, lange aus. Dann aber — lehnen Sie sich zurück und schließen die Augen.

Wird der Accord nicht zum Zaubermantel? Schweben Sie nicht wolkenhoch über die Länder hin? So hoch, daß Sie nur eben noch sehen können: die bunten Länder dort unten sind bunt von den Farben des Herbstes? Von den Menschen sehen Sie schon gar nichts, aber ein visionärer Blick sagt Ihnen, in all den Tausenden, die sich zu schaffen machen in den ameisenkleinen Städten, ist nicht ein einziger ganz freudiger Gedanke. Auch in ihren Seelen ist es Herbst, und der Herbst hat auch sie edel gemacht, edel und welk wie all das Land umher.

Ja, öffnen Sie nur die Augen, es ist besser so, denn so viel der Accord Ihnen auch zu zeigen hat, etwas Gesundes, Lebenskräftiges zeigt er Ihnen nicht. Hören Sie lieber, wie ich bekannt wurde mit dem rätselhaften Accord. Sie wissen

wohl, mit Farben und Klängen geht es einem oft wie mit den Menschen: jahrelang sieht man sie um sich, ohne sie doch zu sehen. Ein Zufall erst macht sie uns bekannt, und dann thun wir gut daran, uns alle Einzelheiten des Zufalls zu merken, denn sie enträtseln uns gar manches.

Nun also, ich war damals krank, schwer krank. Lag in einem großen Krankenhaus, weit weg von allen Verwandten und Lieben. Daheim ahnten sie nichts von meiner Krankheit, denn ich hatte ihnen nichts geschrieben und mirs nun einmal in den Kopf gesetzt, einsam zu sterben. Über das Schwerste war ich schon weg und dämmerte nun dumpf dem Ende entgegen.

Da kam dieser seltsame, seltsame Augenblick. Es war im März. Wochenlang waren die Wolken nicht weggekommen vom Himmel, und nun wache ich aus einem tiefen Schlummer auf und atme — reine, leichte Frühlingsluft. Die Krankenschwester hatte das Fenster geöffnet. Ich sah das Fensterkreuz auf der Diele sich abzeichnen, ein Vogel zwitscherte irgendwo draußen. Wo war da plötzlich meine gute Haltung hin, meine Lebensverachtung und Todessehnsucht! Ich wollte leben, leben, noch Jahre lang, Jahrzehnte — und mein Verstand gab mir nur wenige Tage.

Sehen Sie, der Augenblick hat mich bekannt gemacht mit dem Accord, den Sie soeben hörten.

Ich bin nicht gestorben, wie Sie wissen, der Frühling machte mich wieder gesund, aber Monate hat es gedauert, ehe ich jenen Klang aus den Ohren bekam. Eine Menge Musikstücke fiel mir ein, in denen der Accord vorkam. Merkwürdig, wie viele darunter von Mozart waren, vom „kindlich heiteren" Mozart. Dann dachte ich an Stücke, die ich als

Kind einmal geklimpert hatte, die ich seitdem nie wieder gehört, und die —

Aber warum erzähle ich das alles?

Sehr einfach: weil ich seit gestern den Accord nicht los werden kann. Ich bin nicht krank geworden, ich habe auch nicht in alten Noten geblättert, ich habe nur — einige Bilder gesehen, Bilder von Ludwig v. Hofmann.

* * *

Ein Land, das der Herbst gezeichnet hat, das ist die Heimat der Hofmannschen Kunst.

Ein Bildhauer, der sich vornähme, den Herbst statuarisch darzustellen, würde gut daran thun, ihm wie einem Januskopf zwei Gesichter zu geben, denn ein anderer ist der Herbst, wenn er hinausschaut in den Winter, ein anderer, wenn er zurückblickt auf den Sommer. Wir Nordländer kennen zumeist nur jenes Gesicht, das tragische, vor dem die Welt sich hindehnt in grauen trostlosen Farben. Längst haben die Vögel der Sonne diese Welt verlassen, nur Krähen flattern noch hin über die öden Felder, und ihr heiserer Schrei ist der Schrei der Entbehrung.

Man muß seine Seele der düsteren Größe dieser Welt verschließen, will man verstehen, was die Augen jenes anderen Gesichts, des rückwärts schauenden, so weit und schmerzlich macht. Über Wälder schauen diese Augen hin, die noch widerhallen vom Gesang der Vögel, über Seen, auf denen die Schwäne noch gleiten. Aber schon ist in der Brust der Singvögel und Schwäne die große Sehnsucht erwacht, und mit dem bangen Blick der Mutter, die ihr sterbendes Kind am

Busen hält, freut sich der Herbst der kranken Schönheit seiner Wälder und lauscht auf die Lieder der Sehnsucht.

Hofmann der Mensch hat im nördlichen Deutschland seine Heimat, Hofmann der Künstler suchte Italien auf. In diesem Lande, wo alles Erinnerung ist, alles versinkende oder versunkene Pracht, fühlt er sich erst daheim. Braucht es noch vieler Worte über das Gesicht des Herbstes, wie es aus den Hofmannschen Bildern zu uns herüberschaut?

In Italien ist Hofmann heimisch geworden, zwischen den Ruinen der Antike hat seine Wunderblume Wurzel gefaßt, und doch ist er immer Nordländer geblieben, er wird es bleiben, und niemand wird daran zweifeln, daß das Land dort unten selbständig nie jene Wunderblume hätte reifen lassen können.

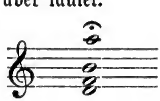
In der nordischen Sommernacht giebt es eine Stimmung, die ein wüstes Schärenfeld südlicher erscheinen läßt als selbst die Campagna. Das ist die Zeit um Mitternacht, wenn der rote Sonnenball seinen tiefsten Punkt erreicht und nun zu leicht scheint, ins Meer zu sinken, zu schwer, sich aufzuschwingen. Stundenlang vermag die Natur dann jene rotgoldenen, sehnsüchtigen Farben auszuhalten, in denen wir Nordländer uns so gern den Süden verkörpert denken.

In solchen Stunden mögen Wikinger hinausgeschaut haben aufs Meer, in solchen Stunden fröstelte sies bei dem Gedanken an die endlose nordische Winternacht, daß der Entschluß in ihnen kräftig wurde, der sie hinaustrieb aufs Meer, dem Land der Sonne entgegen — in einer solchen Stunde mag auch einem Ludwig von Hofmann der erste intuitive Blick zu teil geworden sein. Ein Wikinger der Kunst, der im Süden den nordischen Abend suchte: das ist seine Formel.

Ich denke zurück an alle die Bilder, die ich von Hofmann sah: nicht eins von ihnen, das eine frische, klare Morgenstimmung gäbe. Diese Stunden des Tages sagen ihm nichts. Wie ein ewiger Sonnenuntergang liegt es über seinen Bildern. Die Luft ist gesättigt von Sonnenstaub, der wie aus eigener Kraft leuchtet und den Dingen die allzufesten Umrisse nimmt. Alles Körperliche ist vergeistigt, und Körperloses meinen wir greifen zu können. Es ist die eigentliche Märchenstunde des Tages, wunderbarer, unheimlicher noch als die Gespensterstunde der Nacht. Aus ihrem Geist heraus hat Hofmann seine Landschaften empfunden, und von ihrem Geist lebendig sind die rätselhaften Wesen der Hofmannschen Welt.

Welcher Art sie sind, diese Wesen? Was sie treiben und denken? Ich glaube, es ist besser, sie nie darnach zu fragen. Hofmann ist der Maler des Sonnenuntergangs, der gelockerten Linie und irrenden Farbe auch darin, daß er die Fabel, die Novelle nicht minder haßt als Moral und Tendenz. Und darum, kann man die vorlaute Lohengrin-Frage der Hofmannschen Kunst gegenüber nicht unterdrücken, so begnüge man sich zumindest mit einer Antwort, in der nicht mehr fester Umriß liegt, als in der Kunst Ludwig von Hofmanns selbst.

Diese Antwort aber lautet:



1899.

Ludwig Richter.

Als Böcklin sein Gemälde „Heiliger Hain" auf der Staffelei stehen hatte, besuchte ihn einmal unerwartet und unangemeldet Graf Schack. „Bei meinem Eintreten", berichtet Schack hierüber, „fuhr er wie aus tiefem Traume auf und sagte mir, er habe schon seit frühem Morgen an dem Walde gemalt und sich alle die Herrlichkeiten vorgestellt, die darin verborgen seien."

Es ist gewiß jedem auch nur einigermaßen seelisch veranlagten Menschen einmal begegnet, daß er in der Gesellschaft eines Freundes eines gemeinsamen Bekannten dachte, und daß dann plötzlich der Andere von diesem Bekannten zu reden anfing, nach einer langen Pause des Schweigens vielleicht und nachdem nicht der geringste äußere Umstand ihre Gedanken gerade darauf gerichtet hatte. Von dieser rätselhaften Gewalt, die einem bloßen Gedanken die Kraft der Mitteilung verleiht, lebt ein Irgendetwas in jedem echten, starken Kunstwerk. Wir versenken uns in eine Betrachtung jenes heiligen Hains, und aus den Wipfeln der Bäume rauscht es uns entgegen, in einer fremden Sprache, die uns gleichwohl vertraut klingt, daß auch wir aller der Herrlichkeiten teilhaftig werden, die Böcklin in dem Walde verborgen dachte. Es giebt so viele Nachahmer Böcklins, sie malen besser als der Alte, sie

lassen sich keine Verzeichnungen zu Schulden kommen: warum wirken ihre Bilder trotzdem nicht auf einen unverdorbenen schlichten Geschmack? Sehr einfach, weil sie dem unverdorbenen Geschmack nichts mitzuteilen haben, es sei denn das eine, daß ihre Meister nie in tiefem Traume vor der Staffelei gesessen haben, daß sie sich nie Gedanken darüber machten, was alles *hinter* dem Bilde versteckt sein könnte.

Auf dem Kunstmarkt ist gegenwärtig eine Stimmung vorherrschend, die nichts wissen will von den Böcklins, um so mehr aber von den Nachahmern und ihrer tadellosen Mache. Es scheint, daß die seelische Veranlagung gelitten hat in dieser überhastigen Zeit. Die Witterung für das Unsichtbare und Unhörbare ging ihnen verloren, mit plumpen Worten und aufdringlichen Gebärden wollen sie bedeutet sein, wenn sie spüren sollen und glauben.

Es hieße sehr gering von deutscher Heimat denken, wollte man diese rohe, im tiefsten Grunde gemeine Stimmung nicht für vorübergehend halten. Gleichwohl, auch in dieser vorübergehenden Zeit ist es Pflicht von uns andern, einer anmaßenden Mode gegenüber *nicht* zu schweigen, und den Vordergrundmalern der Neuzeit immer wieder die wenigen Dichterkünstler gegenüberzustellen, die in ihren Werken etwas zu sagen haben.

Von einem dieser Dichterkünstler soll heute hier die Rede sein. Sein Name ist so unmodern, wie irgend möglich. Und dennoch, hört man in Deutschland, soweit es wirklich Deutschland ist, seinen schon halb verschollenen Namen, den Namen *Ludwig Richter*, dann klingt etwas in der Seele leise zitternd nach, und aus diesem schüchternen Nachklang heraus möchte etwas zu uns reden. Sollen wir ihm

unser Ohr verschließen? Sollen wir nicht mit ihm reden, wie von alten lieben Freunden, von denen uns so allerhand einfiel auf einsamem Spaziergang, plötzlich und ohne Veranlassung?

Über einen Mann wie Ludwig Richter ist es unmöglich, sich anders zu äußern, als rein persönlich. Verzeihe man mir's deshalb, wenn ich nicht immer „objektiv" bleibe und oft mehr Bekenntnisse als Zergliederungen gebe.

In der Kinderstube lernte ich zum erstenmal Richtersche Holzschnitte kennen. In der Kinderstube hörte ich auch zum erstenmal Andersens Märchen vom kleinen Hjalmar, dem ein Öldruck über seinem Bettchen so viel zu denken gab. Der Traumgott hob ihn dann in den Rahmen des Bildes, setzte ihn in einen Kahn, der am gemalten Ufer lag, und nun ging es in lustiger Fahrt flußabwärts, an Wäldern und Wiesen und Dörfern vorbei, die alle auf dem Bilde selbst nicht standen, die aber der kleine Hjalmar im Traum leibhaftig sah.

Ich erinnere mich noch, mit welcher Neugier ich solch einem kleinen Schlängelpfade auf einem Richterschen Holzschnitt in Gedanken nachging, wie ich mir die mancherlei Fernblicke und Thalwinkel ausdachte, die es da zu sehen gab. Ich blickte in die Richterschen Familienstübchen hinein, und am liebsten wäre ich der kleine Spitz gewesen, der im Zimmer sein Wesen trieb, und der gewiß am besten und ungeniertesten in den vielen Eckchen und Versteckchen herumschnüffeln konnte.

Von den Eindrücken der frühen Kindheit hält so wenig in späteren Jahren vor, man geht so leicht über das meiste hinweg und bewahrt ihm nur eine gewisse pflichtschuldige, kalte Pietät. Anders bei meinen Richtererinnerungen. Ich lernte Cornelius Nepos lesen, „präparierte" Thukydides und

„memorierte" schließlich (entsetzliche Stunden!) die Lehrsätze einer „philosophischen Propädeutik": die Richterbücher mochte ich zur Hand nehmen, wann ich wollte, sie sprachen noch immer zu mir. Ich wurde ein hoffnungsvoller „stud. art.", bekam einen gar erlesenen Kunstgeschmack und kümmerte mich lange Jahre nicht um Ludwig Richter. Nicht ohne Bangen schlug ich das zweibändige Richteralbum auf, als es der Zufall mir wieder einmal in die Hand gab. Doch siehe: die Blätter waren herrlich wie am ersten Tag.

Seitdem ist es mir kein Zweifel mehr, daß keine kindliche Phantasie, keine erzieherische Suggestion, sondern einzig und allein eine den Blättern innewohnende Kraft jene Wirkungen ausgestrahlt haben muß. So gut wie bei Böcklins heiligem Hain umgiebt bei Richters unscheinbarsten Holzschnitten die kleine sichtbare Landschaft eine unsichtbare von unermeßlichen Dimensionen. Das rein äußerlich Gegebene ist wie ein bloßes Stichwort, dem eine ganze Scene voll des lebendigsten Lebens folgt.

Der Wunsch wird in uns rege, uns genauer umzusehen in der größeren Welt, die jene Blättchen ahnen lassen und deren bloße Ahnung unserer Kindheit so viel Sonne gab. Auch dieser Wunsch sollte dem deutschen Volke nicht unerfüllt bleiben. Ludwig Richter hat unserer Litteratur ein Buch geschenkt, „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers"*) nennt es sich, und wer in diesem Buche liest,

*) Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen Ludwig Richters. Herausgegeben von Heinrich Richter. 9. Auflage. Frankfurt a. M. bei Joh. Alt, 1998. 2 Bde. Mk. 5.—, geb. Mk. 7.—.

dem geht es wie dem Grafen Schack, als er bei Böcklin eintrat und vom Meister jene Worte hörte. Ja er hat noch mehr Glück als der Graf, denn er erfährt nicht nur, daß in den unsichtbaren Weiten viel Herrlichkeit verborgen liegt, er erfährt auch, welcher Art die Herrlichkeit dort ist.

In jedem tüchtigen Zeichner steckt auch etwas von einem tüchtigen Schriftsteller. Von Dürer bis auf Klinger wird man diese Beobachtung immer wieder bestätigt finden. Ein Künstler, der gewohnt ist, alles Sichtbare in festen Umrissen sich klarzumachen und mitzuteilen, kann auch in weniger sichtbaren Dingen keine verschwommenen Vorstellungen dulden, auch in seinen Gedanken ist Zeichnung, und die Fähigkeit, rein Geistiges fest und bestimmt zu schauen, ist ja wohl die erste Voraussetzung für einen brauchbaren Schriftsteller.

Wie aus dem unscheinbaren Sprößling einer alten Kupferstecherfamilie langsam der Ludwig Richter unserer Hausbücher geworden ist, das ist der Inhalt der „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers". In einer Vorstadt Dresdens, „welche die haute volée zu ihrem Sitze nicht erkoren hatte", ward er am 28. September 1803 geboren. Die grausigen und pathetischen Bilder der napoleonischen Zeit sind seine ersten Kindheitseindrücke, und mit der zeichnerischen Darstellung derselben Bilder, in denen so ganz und gar nichts Richterisches ist, hebt seine künstlerische Laufbahn an. Im elterlichen Hause bringen sie ihm die Manier bei, in der man damals Volkskalender illustrierte. In dieser Manier hatte er, meist auf die Bestellung von Buchbindern hin, die Ereignisse der Zeit zu „kopieren und arrangieren", die Schlacht bei Waterloo, den Wiener Kongreß, große Feuersbrünste, Mord-

thaten, Erdbeben u. dgl. Der alte Zingg, von dessen Gnaden Vater Richter damals mit anhängig war, wird zuerst aufmerksam auf die Begabung des kleinen Ludwig. Er überrascht ihn beim Zeichnen, nimmt das Blatt in die Hand und meint darauf „ganz ernsthaft“: „Ah, By Gott! Aus dem Bue kann was werde!“ Und aus dem Bue wird was. Seine Prospektradierungen wecken die Unternehmungslust der Buchhändler, ein russischer Fürst nimmt ihn (freilich mehr als eine Art photographischen Apparates) mit auf die Reise nach Frankreich, und dann endlich findet sich ein Verleger, der Zutrauen zu ihm hat, der ihm auf drei Jahre eine kleine Rente aussetzt und ihm damit Rom erschließt, das Rom der zwanziger Jahre, in dem die deutsche Kunst sich langsam auf sich selbst besann.

In einer großen, großen Folge kleiner scharfumrissener Bilder zieht das alles vor uns vorüber. Wie bei den gezeichneten Bildern Richters ist es auch bei den geschriebenen: es lockt uns das Sichtbare, es lockt uns aber auch das Unsichtbare. Wir wittern hinter diesen scheinbar zufälligen und zusammenhangslosen Bildern eine einheitliche Kraft, die in dem jungen Richter unablässig wach sein mußte, daß er die Ereignisse gerade so und gerade in dieser Reihenfolge erlebte.

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“: welcher Art ist der Kerngedanke, den das Leben Richters und sein Werk gleichsam spektralanalytisch zerlegt?

Die letzten Kapitel der „Lebenserinnerungen“ geben die Antwort darauf. Da sehen wir Richter in einem stillen, abgeschiedenen Daheim, und wie wir das tiefe Glück fühlen, das den Künstler hier durchdringt, da fühlen wir auch: die „Idee“ der Familie, das ist die Idee des Richterschen Lebens,

der Richterschen Kunst. Das schlichte deutsche Familienstubenglück kommt in seinen Werken zu Wort. Es ist eng, dieses Glück, aber die Generationen langer Jahrhunderte haben in Deutschland alles Große und Weite, was sie draußen in der Welt erlebten, mit hineingebracht in ihr enges Daheim, und das giebt diesem Daheim jene unsichtbare Umgebung, die wir gar wohl verstehen, falls noch deutsche Art in uns lebendig ist. 1900.

Fritz Mauthner (Kritik der Sprache).

Der Stern der Erde, lehren die Astronomen, war einmal eine kleine Sonne am Himmel, ein Stern, so heiß und unruhig, daß keine Pflanze und kein Tier auf ihm gedeihen mochte. Was heute in uns treibt als unstete Leidenschaft, was uns die Kraft giebt, Städte zu bauen und Felder zu bestellen, was den Blumen die Farbe verleiht und den Duft, was in den kreisenden Wassern rauscht und in Gewittern sich entladet, das alles wogte in den Flammenmeeren der jungen Erdensonne ungebändigt und unzergliedert durcheinander. — Der Stern der Erde, lehren die Astronomen, wird einmal ein großer Mond am Himmel sein, ein Stern, so kalt und stumm, daß kein atmendes Wesen mehr auf ihm sich findet, daß in starre, krystallinische Formen gerann, was sich in nie rastenden Bewegungen heute noch vor unseren Augen tummelt. In „Kälte-Energieen" wird unser Sehnen und Bangen dann eingegangen sein, uns noch unbekannte Kräfte werden in ihr ewiges Schweigen aufnehmen, was im Frühling blühend und rauschend und bebend sich unseren Sinnen aufdrängt.

Seit die Entwickelungslehre auf allen Territorien der Naturwissenschaft zu herrschen begann, wird es uns nicht mehr schwer, solchen Gedanken zu folgen. Das bequeme

Wort unserer Voreltern, „das ist immer so gewesen und wird immer so bleiben“, hat für uns nicht mehr den mindesten Wert. Was immer auf Erden fleucht und kreucht, bestimmt genug in seinen Eigentümlichkeiten, daß wir es als besondere „Art“ erkennen, das hat sich langsam und mühsam als Art entwickelt — das wird eines schönen Jahrtausends als Art hienieden ausgestorben sein, wird einer anderen Art Platz gemacht haben, die besser hineinpaßt in den Stil, den in dem betreffenden Jahrtausend die Entwickelung dem Erdensterne vorschreibt.

Auch der Mensch ist eine Art, auch der Mensch hat sich langsam und mühsam die für ihn bezeichnenden Eigentümlichkeiten erwerben müssen. Jahrhunderte lang gepflegte liebe Gewohnheiten gab er auf, neue Gewohnheiten sich anzueignen, die ein neues Entwicklungsstadium seiner Art, oder besser, ein neues Entwickelungsstadium seiner Erde verlangte. Da ist die Fähigkeit der Erinnerung: mit welchem Staunen erfüllt es uns, wenn wir von der ungeheuren Erinnerungskraft alter oder evolutionistisch noch zurückgebliebener Völker hören! Auch wir sind der gleichen Kraft einmal teilhaftig gewesen, aber wir haben sie dann ausgeschaltet, um für andere, uns wichtiger gewordene Bedürfnisse Kraft frei zu haben, wir haben die Erfindung der Schrift, des Buches, der Bibliothek gemacht, die uns den Luxus des Immerwiedervergessens, des Immerwiederlernens ermöglichten. Da ist ferner die Fähigkeit, in Tönen, in Accordfolgen ein innerliches Erlebnis zu schildern: auch sie hat man sich erwerben müssen, auch sie war nicht von allem Anfang da, und wird nicht in alle Zukunft dauern.

Was wir aber so an den kleineren Fähigkeiten des

Menschengeschlechtes im kleinen wahrnehmen, sollte das nicht auch für die großen Fähigkeiten unserer Art im großen wahr sein? Der Mensch ist ein redendes Tier, die Fähigkeit der Rede, der Sprache wird uns in unzähligen Variationen gepriesen als die edelste und vornehmste Fähigkeit des Menschen überhaupt. Wie also: haben die Menschen sich eine Sprache nicht geschaffen, lange nachdem sie zoologisch als Menschen schon erkennbar waren? Sollte die Fähigkeit, die Erfindung der Sprache nicht eines schönen Jahrhunderts einmal aufgegeben werden können, weil uns dann klar wurde, daß sie abgenutzt war, daß sie nicht mehr in den Gesamtstil unseres dann erreichten Entwickelungsstadiums hineinpaßte, und also durch eine tauglichere Erfindung zu ersetzen war?

Denken wir doch, was in der Geschichte des Wortes und der Sprache an Umbildungen schon alles vor sich ging! In den Zeiten des Schamanismus, der Raunen und Zaubersprüche: welche unermeßliche Gewalt und Energie in jedem einzelnen Wort! Welcher Weg, welche endlosen Umbildungen von dort bis zu dem „lauwarmen Wortbad“, in dem der Zeitungsleser von heute allmorgendlich herumplätschert! Die kraftgeladene Atmosphäre, die einst die Worte umgab, ist abgestorben; wie aber ein Stern, der seine Atmosphäre verliert, andere Arten aufkommen läßt, aufkommen lassen muß, so wird die Menschheit sich noch nach anderen Medien der Mitteilungen umschauen müssen — so hält sie heute bereits gespannte und unruhige Umschau.

* * *

Ein Buch ist erschienen, das nennt sich „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“. Fritz Mauthner hat es geschrieben und in ihm die geistige Arbeit von „dreimal neun Jahren“ niedergelegt. An dem Buch ist viel, ist Wesentliches auszusetzen, aber das Buch als Symptom kann nicht genug beachtet werden. Die Klage, die durch das Buch hindurchgeht, die Anklage gegen die Sprache und ihre Unzulänglichkeiten ist seit den Tagen Goethes immer lauter hervorgetreten. Ihren stärksten Ausdruck fand sie bisher in den Werken Maeterlincks, genauer: in dem Erfolg, den die Werke fanden und der zu den im Grunde recht beschränkten Anlagen Maeterlincks nicht im Verhältnis steht. Theoretisch vertritt Maeterlinck in seinem „Schatz der Armen“ die Ansicht, daß man sich mit einem bloßen Blick, einer Geste mehr sage, als mit Worten, daß alles wirklich Bedeutende heute schon längst nicht mehr durch Worte vermittelt werde. Er erinnert an die Dramen Ibsens, in denen nicht das gesprochene Wort, sondern das ungesprochene die dramatischen Wendungen herbeiführe. Talleyrands merkwürdiger Ausspruch, Worte seien überhaupt nur da, um Gedanken zu verbergen, erhält da plötzlich eine wunderbare Vertiefung.

Das Interesse der Sache erlaubt mir wohl, hier einiges Persönliche vorzubringen. Im Gespräch mit dem bedeutendsten Kunsthistoriker der jungen Generation habe ich es oft erlebt, daß diesem Gelehrten, der in der Sprachgewalt seinem großen Lehrer Burckhardt zum mindesten gleichkommt, gerade an den eigentlichen Stellen die Worte ausgingen, daß er sich

*) Erster Band: Sprache und Psychologie (X und 657), Stuttgart 1901, Cottascher Verlag.

mit irgend einer Bewegung behalf, und daß diese Bewegung thatsächlich gab, was keine noch so feine Nuance des Wortes ausdrücken konnte. Dasselbe erlebte ich bei Orchesterproben, bei denen die Dirigenten ihre besten Absichten nicht durch Worte, ja nicht durch das Beispiel, sondern durch Gesten den Spielern übertrugen. Ich selbst gerate häufig in Verlegenheit, durch welche Worte ich in Bilderbeschreibungen den Charakter bestimmter Accorde wiedergeben soll, deren Empfindung die Betrachtung der Bilder in mir auslöst. So der Accord d f h a in verschiedenen Lagen, Tonarten und Instrumentierungen für die Bilder Ludwig von Hofmanns. Bei Michelangelo glaube ich eine an Vorhalten reiche Accordfolge zu hören, und ich weiß, daß solche Vorhalte noch die einzige Übersetzung sind für das von der Renaissance geprägte und zu Vasaris Zeit noch lebendige Wort „terribile“. Auch von Böcklin wäre hier zu sprechen und seiner hartnäckigen Weigerung, irgend einem seiner Bilder einen Namen zu geben.

Verstehen wir uns recht. Das eine ist sicher, daß wir und unsere Kinder und nächsten Kindeskinder es nicht mehr erleben, daß die Sprache völlig abgewirtschaftet hat und verdrängt wird durch eine neue große Erfindung. Wir erleben auch nicht mehr, daß die Kohlenlager unseres Planeten völlig erschöpft sind. Aber die Erkenntnis, daß dieser Zeitpunkt doch einmal eintreten muß, läßt uns mit gesteigerter Aufmerksamkeit der naturwissenschaftlichen Entdeckungen achten, die der Menschheit aus ihrer dereinstigen Kohlennot heraushelfen können. Die Sprache altert, unser Empfinden hat es uns längst gesagt. Sollen wir gleichgültig bleiben gegen ein Buch, das uns über dieses Empfinden klären

kann? Wem die Psychologie des „après nous le deluge“ wider den Geschmack geht, braucht keine Antwort darauf.

Noch einmal in aller Unzweideutigkeit: das Buch Mauthners ist bedeutend lediglich als ein Symptom. Hätten die Leute recht, die gewohnt sind, vom Werden eines Dinges Rückschlüsse zu ziehen auf dessen Wesen, so wäre es um den Wert des vorliegenden Werkes sogar recht schlecht bestellt. Mauthner verdankt seinen litterarischen Ruf bei der großen Menge den parodistischen Studien „nach berühmten Mustern“. Dieselbe Art der Kritik, die dort einzelnen Meistern der Sprache lachend beizukommen sucht, sucht es hier ernsthaft bei der gesamten Sprache. Man wird nicht fehl gehen (einem so rücksichtslosen Buche gegenüber ist die rücksichtsloseste Offenheit geboten), in Mauthner einen Oberländer des Wortes zu erblicken, der auf seine alten Tage nicht länger verbittert auf die ernsten Arbeiten der andern und voll Verachtung auf die eigene blickt, sondern plötzlich die Satire in Ernst verwandelt und ein verzweifeltes „alles ist eitel“ der Welt entgegenschleudert. Feinere Ohren werden bei dem Pathos des Fluches auf die Sprache eine gewisse Ähnlichkeit heraushören mit dem Pathos bei Henrik Ibsen, das dort am lautesten gellt, wo es im Innern am meisten zu übertönen hat. Gleichviel, wenn die schlechte Verdauung eines Schopenhauer objektivieren konnte in einem philosophischen System von solcher Großartigkeit, so steht das System schließlich doch nicht minder selbständig und groß da, weil das kleine Leiden Schopenhauers, ins Psychische übersetzt, sich traf mit dem großen Leiden einer Zeit. Auch in den Klagen Mauthners vernehmen wir ein ähnliches Mitschwingen fremder und ge-

waltiger Saiten. Das berechtigt nicht nur, das zwingt zu jeder Aufmerksamkeit.

Soviel über das Mauthnersche Werk für heute. Es ist noch vieles, vieles darüber zu äußern, doch soll damit gerechterweise abgewartet werden, bis alle drei Bände des Werkes (der zweite und dritte Band sollen noch im Verlaufe des Jahres erscheinen) vollendet vorliegen.

1901.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.